ISSN 0371-4284

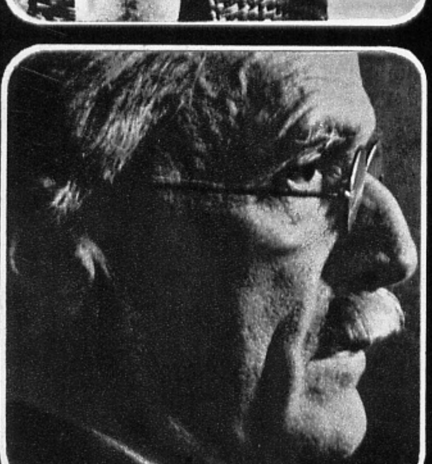
СОВЕТСКОЕ ФОТО 89 8

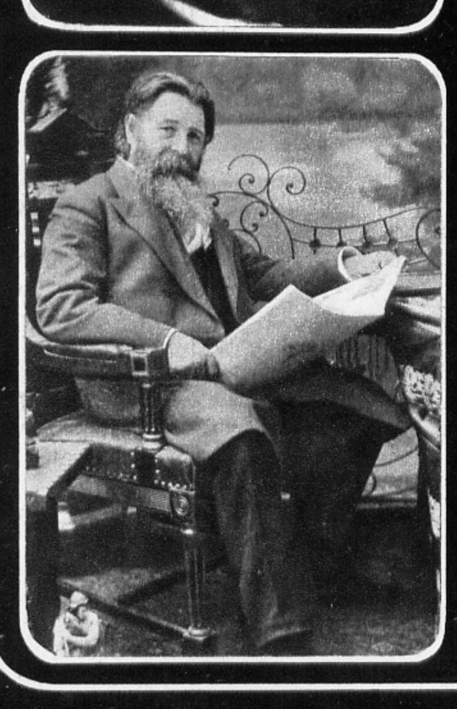
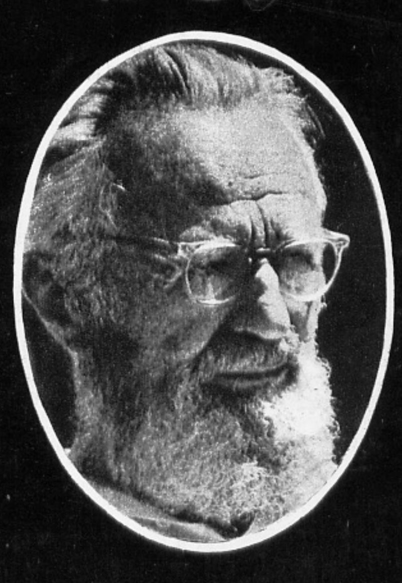
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





150 ЛЕТ ФОТОГРАФИИ 1839 1989




Юбилей светописи

В августе 1839 года французский парламент принял решение «сделать изобретение Луи Дагера достоянием народа». И через полтора столетия фотография стала тем, чем стала:
бесстрастным и правдивым летописцем;
инструментом познания макро- и микромира;
способом творческого освоения действительности...
Это — для человечества в целом. А для миллионов фотографов — любителей и профессионалов — фотография была, есть и будет прекрасной в своей неповторимости возможностью не просто зафиксировать различные грани бытия, но создать новую реальность, в которой отразилась бы личность создателя.

Фотография родилась в «век пара», возмужала в начале следующего века, нареченного «веком электричества», достигла больших высот в эпоху атома. Мы еще не придумали названия следующему столетию, но то, что двадцать первый век станет для фотографии временем невиданного... Впрочем, не будем на этом настаивать, облечем это в форму предположения, поскольку за полуторавековую свою историю фотография уже не раз объявлялась чем-то устаревшим в сравнении со своими «визуальными наследниками». Однако изобретение кинематографа, появление телевидения не поставило под вопрос необходимость самого факта существования фотографии.

Что же дала нам фотография за полтора века своего существования?

Возможность увидеть прошлое. Именно увидеть, а не услышать рассказы о нем. Это многого стоит: историческое знание, не будучи документально подтверждено, всегда останется лишь полузнанием. А что может быть в этом смысле достовернее, чем фотодокумент?!

Возможность осознать настоящее. Формирование общественного мнения вокруг наиболее важных событий, происходящих в самых разных точках планеты,— прерогатива журналистики и фотожурналистики в том числе.

Возможность ощутить прекрасное. Фотография как искусство не просто устояла в острой борьбе с другими способами эстетического освоения действительности, но и, как всякий другой вид изобразительного искусства, создала и отшлифовала свой язык, понятный миллионам ее поклонников.

Множество стилей, форм и методов сегодняшней фотографии — доказательство того, что, если мы считаем мир бесконечно разнообразным, то столь же бесконечно разнообразны и способы его познания.

Всмотримся в лица друг друга, постараемся друг друга понять. Благодарение фотографии — она помогает нам сделать это, она вот уже полтора столетия дает нам возможность увидеть портрет человечества, всегда оставаясь его современником.

Публикация статей и снимков зарубежных авторов на страницах юбилейного номера «СФ», представление советской фотографии в ее самых разных ипостасях и размышления о ее месте в контексте мировой фотографии, по замыслу редакции, должны помочь нашим читателям по достоинству оценить роль и значение светописи в нашей жизни.

В этом номере «СФ», посвященном 150-летию фотографии, по приглашению редакции журнала выступают известные деятели мировой фотографии:

ДЖОН ЖАРКОВСКИЙ,
директор отдела фотографии Музея современного искусства (США);

АНДРЕ ФАЖ,
главный хранитель Французского музея фотографии;

АРТУР ГОЛДСМИТ,
председатель комитета зарубежных связей Ассоциации американских журнальных фотографов;

ДАНИЭЛА МРАЗКОВА,
историк и теоретик фотоискусства (ЧССР);

МОРИС ДОРИКЕНС,
президент ФИАП (Бельгия);

ПЕТР ЗАРЧЕВ,
директор творческо-производственного комбината «Болгарская фотография»;

КРИСТИАН КОЖОЛЬ,
директор французского фотоагентства «Вю»;

АНРИ ВАРТАНОВ,
заведующий сектором ВНИИ искусствознания (СССР).

Редакция от имени читателей «СФ» выражает благодарность всем, кто принял участие в подготовке юбилейного номера.



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АВГУСТ 1989

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телекс
411421 PERO SU

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 09573
сдано в набор 22.05.89 г.
подп. в печать 27.06.89.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2109
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:

ПОРТРЕТЫ ВЫДАЮЩИХСЯ ФОТОГРАФОВ, ЧЬИ ИМЕНА ВОШЛИ В ИСТОРИЮ:

1-Я СТР. **НАДАР (ФЕЛИКС ТУРНАШОН), СЕРГЕЙ ЛЕВИЦКИЙ, АНДРЕЙ КАРЕЛИН, АЛЬФРЕД СТИГЛИЦ, ДЖУЛИЯ КАМЕРОН, МАКСИМ ДМИТРИЕВ, ЭДВАРД СТЕЙХЕН, КАРЛ БУЛЛА**

4-Я СТР. **ПЕТР ОЦУП, МАН РЕЙ, АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО, МАРГАРЕТ БУРК-УАЙТ, РОБЕРТ КАПА, БОРИС ИГНАТОВИЧ, МОИСЕЙ НАППЕЛЬБАУМ, ЮДЖИН СМИТ, АРКАДИЙ ШАЙХЕТ, ЙОЗЕФ СУДЕК, АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОН**

В НОМЕРЕ:

К 150-ЛЕТИЮ ФОТОГРАФИИ

Джон Жарковский Фотография в Музее современного искусства



ДЖОН ЖАРКОВСКИЙ,
ДИРЕКТОР ОТДЕЛА ФОТОГРАФИИ МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (США)

В 1929 году в Нью-Йорке впервые открыл свои двери Музей современного искусства. Сейчас коллекция фотографий — одна из крупнейших коллекций музея, и только часть ее выставляется на обозрение. Для всех, кто изучает светопись, это собрание фотографий — исследовательская лаборатория, отражающая достижения тысяч фотографов всего мира, живых и умерших, знаменитых и неизвестных.

История коллекции фотографий Музея складывалась несколько иначе, чем у других собраний. Сначала главное внимание, естественно, уделялось приобретению живописных картин. Но уже в первые дни после открытия Музея Альфред Барр заявил, что со временем музей расширит свою экспозицию за пределы живописи и скульптуры с тем, чтобы включить разделы, посвященные рисунку, топографии, сценическому дизайну, мебели, декоративному искусству, печати и фотографии. Предусматривалось и создание фильмотеки.

И в самом деле, двадцать третьим произведением искусства, поступившим в коллекцию Музея в начале 1930 года, была фотография Уолкера Эванса. Таким образом, было заявлено: фотография имеет право на место в коллекции произведений искусства нашего времени. Однако соблюдение этого принципа в первые годы было не систематическим, а случайным и нерегулярным. И хотя список живших тогда выдающихся фотографов, у которых Музей приобрел к 1942 году по десять и более работ, включает такие имена, как Ансел Адамс, Имоджен Каннингхем, Уолкер Эванс, Доротея Ланге, Ман Рей, Ласло Моголи-Надь, Элиот Портер, Альфред Стиглиц, Эдвард Уэстон, тем не менее в подборе авторов и их работ отсутствовала какая-либо ясная эстетическая концепция — предпочтение отдавалось качеству работ.

Сама фотография, которой во время основания Музея уже было девяносто лет, все еще воспринималась как нечто новое, как некая «реторта неиспробованных возможностей», а не как старое и благородное искусство.

Музей современного искусства был при его образовании без коллекций, музеем только по названию. В течение первых лет его фонды пополнялись крайне медленно. Через пять лет, с приобретением известной коллекции Лилли Блисс, Музей в первый раз стал владельцем значительного собрания художественных полотен, а с ними он приобрел чувство собственной стабильности и исторической значимости. С тех пор его коллекция стала расти ускоренными темпами.

Последовательный и систематизированный подход к отбору коллекции фотографий начался в 1935 году, когда к штату Музея присоединился в качестве библиотекаря Бьюмонт Ньюхолл. Ему было предложено возглавить подготовку широкого обзора истории светописи. Выставка «Фотография: 1839—1937» содержала более восьмисот работ и послужила основой для книги Ньюхолла «История фотографии», теперь уже переизданной в пятый раз. В 1940 году было официально создано отделение фотографии в качестве независимой секции Музея, и Ньюхолл был назначен его первым куратором. За период своей работы в Музее Ньюхолл установил профессиональные стандарты, которые остаются неоспоримыми для той области, основателем и куратором которой он был.

В 1947 году руководство отделением перешло к замечательному мастеру фотографии Эдварду Стейхену. Наиболее памятным событием, связанным с его работой в Музее, была выставка 1955 года «Род человеческий», собравшая работы 273 фотографов из 68 стран.

С 1962 года отделением фотографии стал руководить автор этого очерка.

К этому времени присутствие фотографий в музеях не казалось больше новшеством, благодаря инициативам Музея современного искусства в течение предшествовавших тридцати лет.

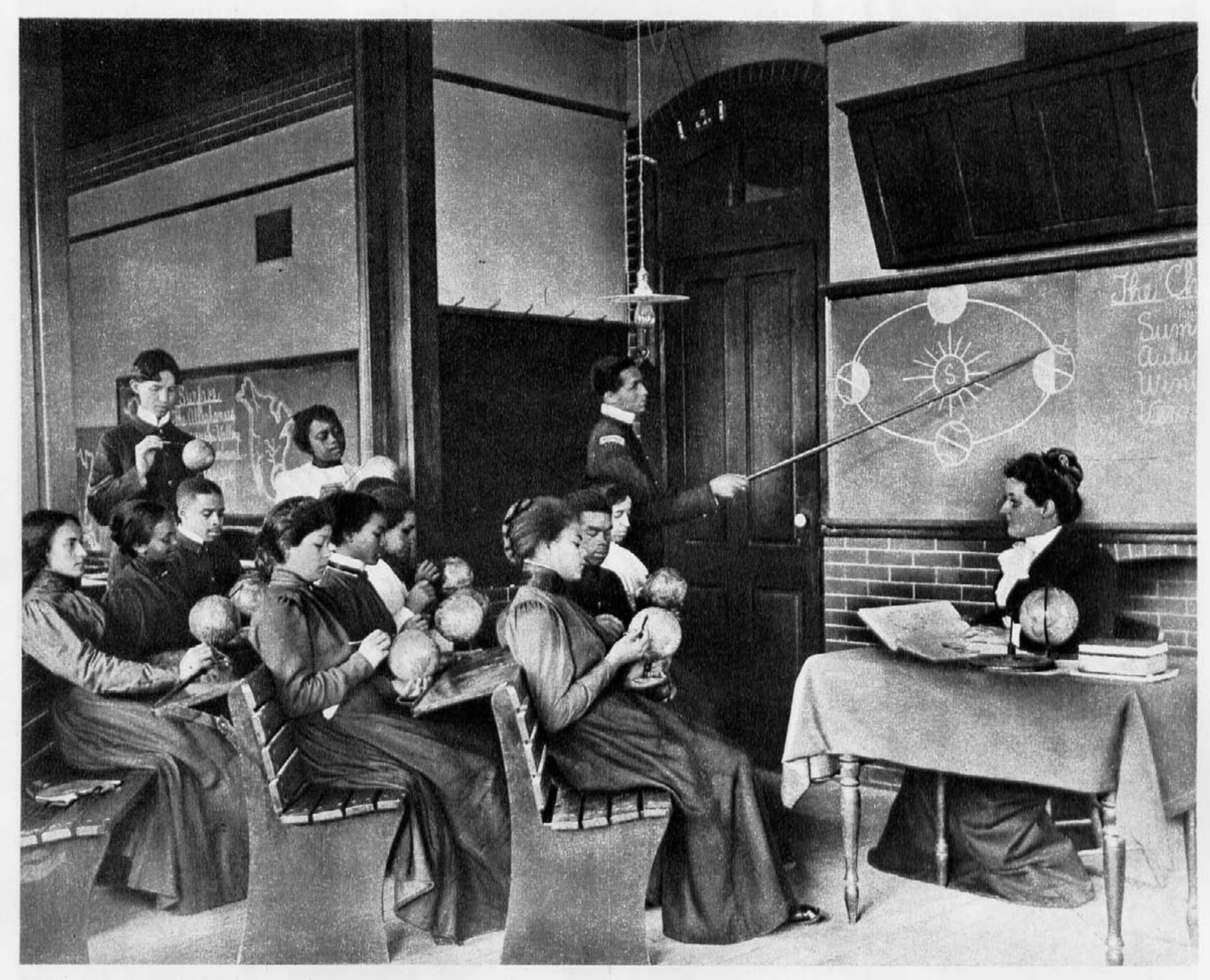
В этом новом климате уже не было необходимости защищать фотографию и завоевывать ее сторонников. Мы пришли к выводу о целесообразности показывать существующей и потенциальной аудитории простые экспозиции, обладающие меньшими художественными достоинствами, но представляющие исторический интерес.

Коллекция является продуктом двух видов приобретений: тех, которые ищут, и тех, которые находят. Первые отбираются на основе осознанно определенных критических взглядов, вторые — чаще всего случайно. Работы первого типа формируют ясный и четкий исторический стиль коллекции, работы же второго типа обогащают этот стиль.

Говорят, что фотографическая коллекция Музея — лучшая из всех аналогичных коллекций в музеях мира. Однако причин для самодовольства у Музея мало. Может быть, уместно сказать, что эта коллекция фотографий в относительном смысле превосходна, а в абсолютном — недостаточна. Она сильна для периода после первой мировой войны, достаточна для начала века и «пятниста», с заметными слабыми местами для первых шестидесяти лет истории фотографии.

Расширение Музея позволит более полно и наглядно представить те разделы коллекции, которые богаты, более отчетливо выявить ее слабые места.

Достижения отдела фотографии, существование коллекции явилось результатом совместной работы его персонала и комитета попечителей. Очевидно, мы еще в большом долгу перед тысячами фотографов, которые поверили в серьезность отношения Музея к их искусству, были открыты и щедры, предлагая Музею свои работы, и которые часто являлись наиболее великодушными «донорами» коллекции.



ФРЭНСИС Б. ДЖОНСТОН
УРОК ГЕОГРАФИИ, 1899—1900



ЭДВАРД СТЕЙХЕН
ГЕРТРУДА ЛОРЕНС, 1928

АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО
СПОРТИВНЫЙ ПАРАД. ЧЕМПИОНЫ МОСКВЫ, 1937



АНСЕЛ АДАМС
ГОРА УИЛЬЯМСОН, 1944

ЭДВАРД УЭСТОН
ОБНАЖЕННАЯ НА ПЕСКЕ, 1936

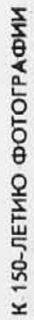




ДИАНА АРБУС
ЮНЫЙ ПАТРИОТ
ПЕРЕД МИЛИТАРИСТСКИМ ПАРАДОМ,
1967

ДОРОТЕЯ ЛАНГЕ
НА ВЕЛИКИХ РАВНИНАХ,
ЮЖНАЯ ДАКОТА,
1938

БЕРЕНИС ЭББОТ
ВЕСТ-САЙД, 1933



ЛИ ФРИДЛАНДЕР
НЬЮ-ЙОРК-СИТИ

ЭЖЕН АТЖЕ
НА ТРОНЕ, 1925

Андре Фаж **Заслуга Франции...**



АНДРЕ ФАЖ,
ГЛАВНЫЙ ХРАНИТЕЛЬ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЕЯ ФОТОГРАФИИ

Французский музей отмечает 150-летнюю годовщину фотографии выставкой, посвященной тем, кто своими художественными, техническими и научными достижениями позволил продвинуться от первого изображения, полученного Ньепсом, до сегодняшнего дня фотографии.

Экспозицию «гениев» открывает Жозеф Нисефор Ньепс, первым в мире получивший негативное изображение своего поместья в Сен-Лу-де-Варен. Уже в 1827 году он посылает снимки брату Клоду, сыну Исидору, а также вручает собранию Лондонского Королевского общества. Изображение Ньепса определило пути технического развития фотографии на последующие 70 лет.

Как известно, вслед за докладом Д. Ф. Араго в Парижской академии наук 19 августа 1839 года, научные и технические изобретения в области фотографии стали появляться одно за другим. Портреты наиболее известных «гениев», а также снимки некоторых изобретений и усовершенствований продолжили музейную экспозицию. Среди них:

Абель Ньепс де Сен-Виктор, предложивший использовать стекло в качестве основы для наложения эмульсии;

Альфонс де Бребиссон, автор «кассеты на шарнирах», позволившей следить за изменением позитивного изображения при дневном освещении;

Альфонс Пуатвен, предложивший использовать в фотопроцессах желатину, чернила, уголь;

Бурден, изготовивший большое число фотокамер, одна из которых явилась предком современного «Полароида»;

Луи Дюко дю Орон, автор одного из способов цветной фотографии — «трехцветной автотипии», получившей применение в полиграфии и на телевидении;

Дагрон, предложивший способы микроточек «коллодион» и миниатюризации изображения;

Этьен Жюль Марей — создатель аппарата для последовательной съемки фаз быстрого движения, предшественника киноаппарата;

Эдуард Белен, автор изобретения «Беленограф», способного передать изображение по проводам, «отец телевидения».

В своей книге «История фотографии», изданной в 1945 году, Раймон Лекюйе, называя имена многих известных ученых и изобретателей в области фотографии, писал: «Их труды, их воображение и их гениальная интуиция создали другим громкие имена, солидные состояния и процветающие производства, тогда как сами они, копируемые и даже обкрадываемые, неведомые толпе и отрицаемые глупыми и нечестными противниками, прожили в нищете свою беспокойную и горестную жизнь, которая имела тягостное завершение...»

«Очевидно, не будет преувеличением сказать, — продолжал Лекюйе, — что изобретение шалонского мечтателя (Ж. Н. Ньепса — ред.) будет столь же значительным для мира завтрашнего, сколь значительным было для мира вчерашнего изобретение книгопечатания или пороха. Одно бесспорно: фотография является универсальным языком... Может ли оставаться без применения этот способ международного общения?»

...Сегодня при свободном обмене идеями и людьми средства массовой коммуникации позволяют нам внимательно взглянуть на себе подобных, информация питает цивилизации, в которые она проникает, и люди должны найти ей применение для всеобщего блага и счастья.

Заслуга Франции в том, что она дала миру такое великолепное изобретение. Французский музей не нашел лучшего способа, чем напомнить об этом с помощью выставки, посвященной 150-летию фотографии.



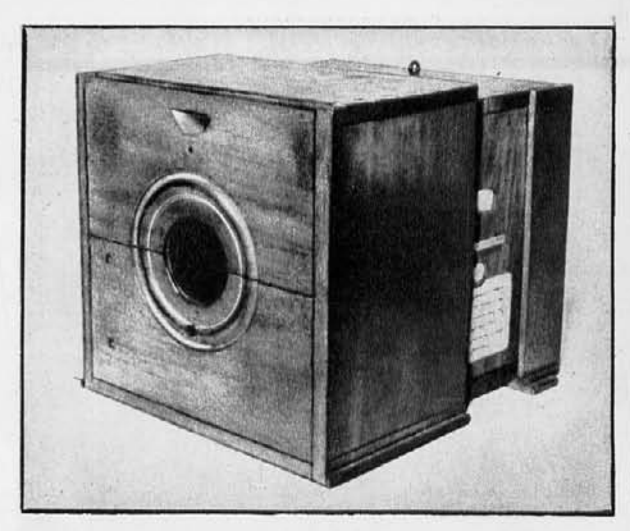
РЕНЕ ДАГРОН

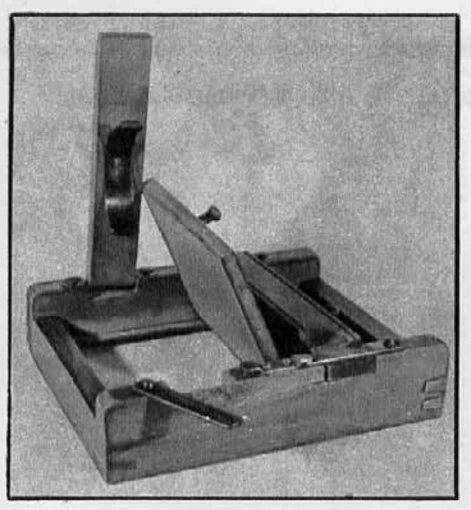


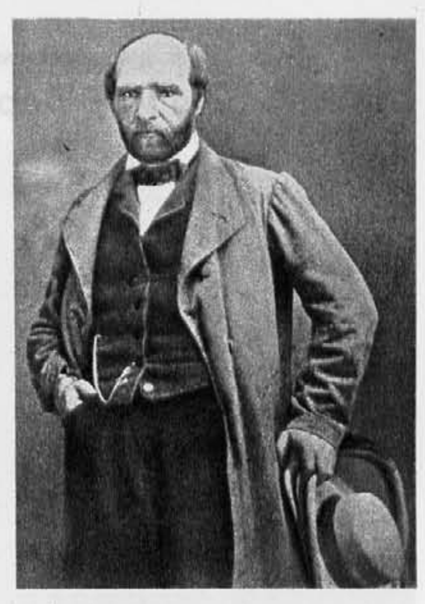
ЖЮЛЬ БУРДЕН



АБЕЛЬ НЬЕПС де СЕН-ВИКТОР







ПЕРВЫЙ ФОТОАППАРАТ

СКЛАДНАЯ РАМКА
ДЛЯ ПЕЧАТИ

ФОТОРУЖЬЕ ЭТЬЕНА МАРЕЯ

АЛЬФОНС ПУАТВЕН

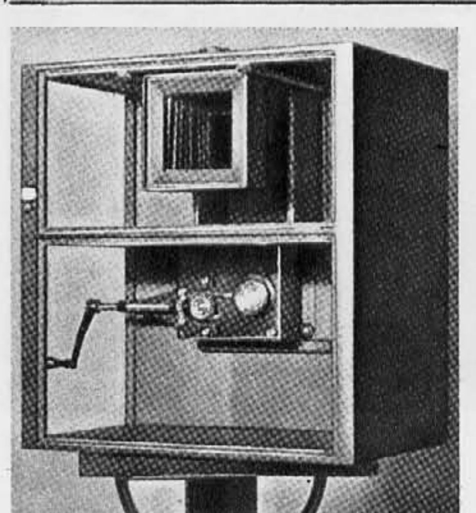


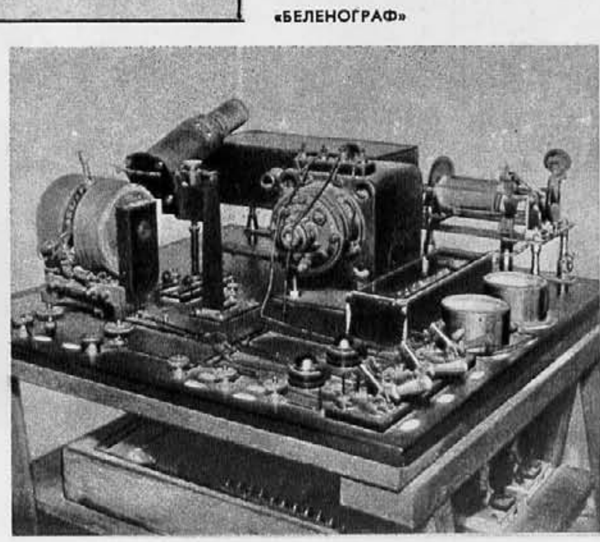
ЭДУАРД БЕЛЕН



ПЕРВЫЙ «ХРОНОФОТОГРАФ»
ЭТЬЕНА МАРЕЯ

«БЕЛЕНОГРАФ»



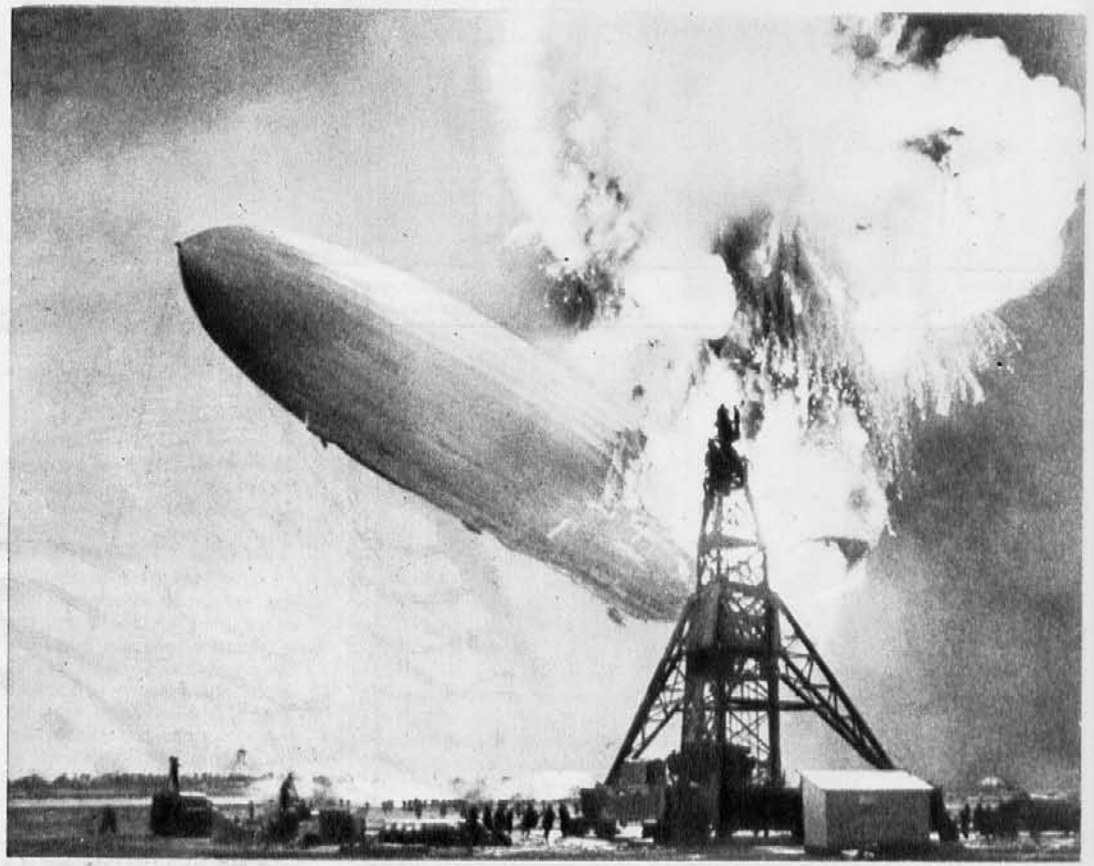


АЛЬФОНС де БРЕБИССОН

Артур Голдсмит **Веришь в то, что видишь**



АРТУР ГОЛДСМИТ,
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА
ЗАРУБЕЖНЫХ СВЯЗЕЙ
АССОЦИАЦИИ
АМЕРИКАНСКИХ
ЖУРНАЛЬНЫХ ФОТОГРАФОВ



СЭМ ШЕР
ВЗРЫВ «ГИНДЕНБУРГА», 1937



АНРИ КАРТЬЕ-БРЕССОН
ВОСКРЕСЕНЬЕ НА БЕРЕГУ МАРНЫ, 1936



БИЛЛ ЭППРИДЖ
УБИЙСТВО РОБЕРТА КЕННЕДИ, 1968

Что такое фотожурналистика? В узком смысле это фотографирование новостей, фиксирование событий с целью публикации снимков в печати или показа по телевидению. Но такого определения далеко не достаточно для описания чрезвычайно многогранной сферы фотожурналистики и того образного богатства, которое она нам дает.
Представьте себе, что фотографии и фотожурналистики не существует. Наше привычное потребление ежедневных, еженедельных и ежемесячных публикаций выглядело бы совсем иным, отбросив нас назад, в XVIII столетие, к страницам сплошного шрифта, оживляемого только редкими графическими украшениями.
Какими фотожурналисты видят себя сами? Джек Уоллас из «Сан-Франциско Икзэминер» однажды страстно заявил: «Мы должны понять раз и навсегда, что фотограф не просто огорошивающий вспышкой специалист. Он художник, способный запечатлеть на пленке весь диапазон человеческой жизни. Он может показать правду на пленке, правду, которая была затушевана и смягчена словами». Именно это и соответствует представлению о фотожурналисте как об ищущем правду художнике.
Выражаясь несколько высокопарно, фотожурналистика способна улучшить взаимопонимание между людьми. Написанное слово часто апеллирует к логической, рациональной половине нашего сознания, в то время как фотографические образы могут завладеть эмоциональной, сопереживающей и эстетической его частью, без чего мы не можем быть полноценными людьми. Человеку было необходимо создавать образы. Произведения фотожурналистики в своих лучших примерах — это окна в мир, благодаря им мы проникаем в суть событий, обретаем знания, которых у нас раньше не было.
Фотожурналистика родилась вскоре после появления самой фотографии, когда новые скоростные машины стали печатать книги, газеты и журналы в объемах, небольших по сегодняшним меркам, но положивших начало средствам массовой информации.
Быстро рос и рынок грамотных потребителей. Люди жаждали визуальной информации о своем быстро меняющемся и все расширяющемся мире, а издатели отвечали им периодическими изданиями, первым из них в 1842 году был журнал «Иллюстрейтед Лондон Ньюс». Несмотря на некоторые

технические трудности — это был тяжелый ручной процесс, требовавший участия художника и гравера, — рождение фотожурналистики состоялось.
В «Иллюстрейтед Лондон Ньюс» были воспроизведены лагерные и батальные сцены Крымской войны, заснятые Роджером Фентоном. Во время гражданской войны в Америке многие фотографии, относящиеся к этому конфликту, были помещены в «Нью-Йорк Иллюстрейтед Ньюс», «Харперс Уикли» и «Лесли Уикли».
Стереографическая фотография в форме карточек, создающих объемный визуальный эффект при использовании специального окуляра, дала другую важную возможность для работы фотожурналистов. Производство и продажа стереокарточек вызвали настоящую сенсацию, а стереоскоп стал стандартной принадлежностью буржуазных салонов во всем мире. Таким образом, фотожурналистике не пришлось дожидаться изобретения полутоновой печати в конце XIX века. Как способ передачи визуальной информации, адресованной массовой аудитории, она возникла почти тогда, когда была изобретена фотография.
В фотожурналистике ведущую роль играет изображение, однако слова дают ему важнейшее подкрепление. Фотография — это репродукция, детальное и буквальное описание, отражение некоторых видимых аспектов бытия. Конечно, это абстракция, ограниченная рамкой, двухмерная, замороженная, часто бесцветная, но абсолютно идентичная тому, что снималось, — «послание без кода», как назвал фотографию Ролан Барт. Мы склонны считать само собой разумеющимся, что фотограф был на месте события (по крайней мере была камера) и что фотография представляет то, что действительно произошло или существовало.
Однако мы можем зайти в тупик, гадая, что же это такое. Вырванная из контекста пространства, времени и обстоятельств, фотография может быть непонятной, загадочной и таинственной. Из пяти вопросов, поставленных журналистикой, фотография, не поддержанная словами, иногда может ответить на вопрос: «Что?» или «Кто?», изредка на вопрос «Где?», очень редко «Когда?» и практически никогда на вопрос «Почему?». Фотография, изолированная от адекватных наглядных подсказок или ключа, не может передать ожидаемую информацию без помощи слова. Таким образом, тысячу слов, как говорят, может заменить не просто одно изображение, а изображение плюс подпись. Точно так же, как иллюстрации в свое время стали использоваться для украшения и графической конкретизации текста, теперь слова используются для пояснения иллюстраций.
Сама по себе камера — безжизненный предмет, орудие, которое сродни топору или карманному калькулятору, ожидающим глаза, ума, мускулов и сердца человека для их использования. Никто не будет отрицать, что не камера, а фотограф делает хорошие снимки.
Иногда оборудование и материалы, имеющиеся в распоряжении фотожурналистов, играют отрицательную роль, устанавливая пределы того, что может и что не может быть сфотографировано. Иногда их роль бывает положительной — они способствуют расширению человеческого видения, показывая незамеченное ранее и вдохновляя фотографов создавать образы, которых никто еще не видел. Фотожурналист и его камера — это единое целое, в котором нервная система человека соприкасается и взаимодействует с тем, что видит камера. Таким образом, важны и человеческие, и технические факторы.
При рождении фотографии для получения дагеротипа даже в оптимальных условиях требовалась выдержка порядка нескольких минут, что заставляло фотографов снимать неподвижные объекты: ландшафты, памятники архитектуры, натюрморты. Даже съемка портретов практически была почти невозможна, поскольку только тренированная модель могла без специальной подставки сохранять принятую позу достаточно долго. События дня не были объектом фотографирования на том этапе.
Совершенствование процесса фотографирования уменьшило выдержку до нескольких секунд и даже меньше — в зависимости от освещения. Появилась возможность создания портретов, меньше стало трудностей при работе на местности, хотя еще долго после того, как дагеротип вышел из употребления, нужно было устанавливать камеру на штатив.
Хотя хроникально-документальная съемка была почти невозможна, некоторые отважные фотографы брались за это дело и кое-кто в нем преуспел. Так, опустошительный пожар в Гамбурге (Германия) в 1842 году,



БРАССАИ
БИЖУ, ПАРИЖ, 1933



ЮДЖИН СМИТ
ИЗ СЕРИИ «ДЕРЕВЕНСКИЙ ДОКТОР», 1948



ДЭВИД Д. ДУНКАН
ВОЙНА В КОРЕЕ, 1950

ЮДЖИН СМИТ
ПРЯДИЛЬЩИЦА, 1951



сфотографированный Фридрихом Стелзнером и Германом Бису, иногда считают первой хроникально-документальной фотографией, хотя она показывает скорее последствия, чем само событие. Похороны герцога Веллингтонского в 1852 году были, вероятно, первой публичной церемонией, запечатленной на фотографии.

В 50-х годах XIX столетия дагеротип и его конкурент калотип, первый фотографический процесс «с негатива на позитив», были вытеснены и заменены процессом с коллодионными или мокрыми фотопластинками, с помощью которых были созданы шедевры фотографии, но которые фотографам, работавшим на натуре, не прибавили удобств. Перед съемкой стеклянные пластинки надо было покрывать коллодионной эмульсией, что создавало много трудностей.

Роджер Фентон, освещая Крымскую войну, пользовался переоборудованным фургоном виноторговца. Затемненная повозка Мэтью Брэди стала привычным зрелищем для союзных войск во время гражданской войны в Америке.

В египетской пустыне англичанин Френсис Фрит пользовался затемненной палаткой, в которой было так жарко, что он почти терял сознание. Уильяму Хенри Джексону, предпочитавшему работать с гигантской (20×24 дюйма) камерой, потребовались три мула для того, чтобы перевезти аппаратуру в Скалистые горы.

Фотожурналистика не вышла из своей «эры статического образа», пока в 70-е годы прошлого столетия ситуация не изменилась, благодаря решающему нововведению фотохимии. Им стало изобретение быстродействующих сухих эмульсий, в 50—60 раз более светочувствительных, чем все, имевшиеся ранее, и пригодных для массового производства. Их наносили на стеклянные пластинки или пленку, готовя для использования. Вскоре появилось и новое поколение портативных ручных камер с «мгновенными» затворами объективов. Они сделали возможными моментальные снимки — «снэпшотс». Этот остроумный термин был предложен английским астрономом и изобретателем фотоаппаратуры сэром Джоном Херсчелом, который позаимствовал его из охотничьего жаргона, где он означал быструю беспорядочную стрельбу.

Вскоре появились сравнительно компактные аппараты, оснащенные оптическим видоискателем, дающие фотожурналистам гораздо большую свободу передвижения. Фотографы начали экспериментировать с оптическими эффектами, снимая с нешаблонных высоких или низких точек, или с наклоном камеры. Короткие экспозиции при моментальных съемках позволили им схватывать мимолетные выражения, фиксировать язык жестов, показывать стреляющее орудие, «останавливать» бегуна в тот момент, когда он разрывает финишную ленточку.

Примерно в то же самое время фотожурналисты перестали зависеть от естественного освещения. Француз Надар фотографировал в 1862 году катакомбы Парижа, а Чарльз Уолдек снял в 1866 году стереовиды Мамонтовых пещер в Кентукки с помощью магния, но это были исключительные достижения. Помогло изобретение порошка для вспышки — смеси магния с другими ингредиентами. При воспламенении он взрывался, производя голубовато-белую вспышку, а также плотное облако едкого дыма. Вещество было опасным, но оно дало фотожурналистам возможность снимать в темных помещениях или фотографировать ночью, что было весьма затруднительным или невозможным ранее. Магниевая вспышка широко применялась до внедрения в 30-х годах XX столетия более безопасной ламповой вспышки, а в 50-х годах — портативной электронной вспышки.

Эти технические нововведения плюс гравюры, которые делались непосредственно с фотографий, способствовали повсеместному внедрению фотографий в ежедневную прессу. Развивались жанры фотожурналистики, в особенности один из них, актуальный и поныне: репортаж — кричащий, апеллирующий к человеческим эмоциям, эффективный с точки зрения привлечения внимания читателей.

Цель фотожурналиста, вооруженного портативной камерой и вспышкой, состояла в том, чтобы показать сущность события или личности в одном, легко поддающемся пониманию изображении. Правилом стал простой девиз: «Добудь фото и добудь его первым».

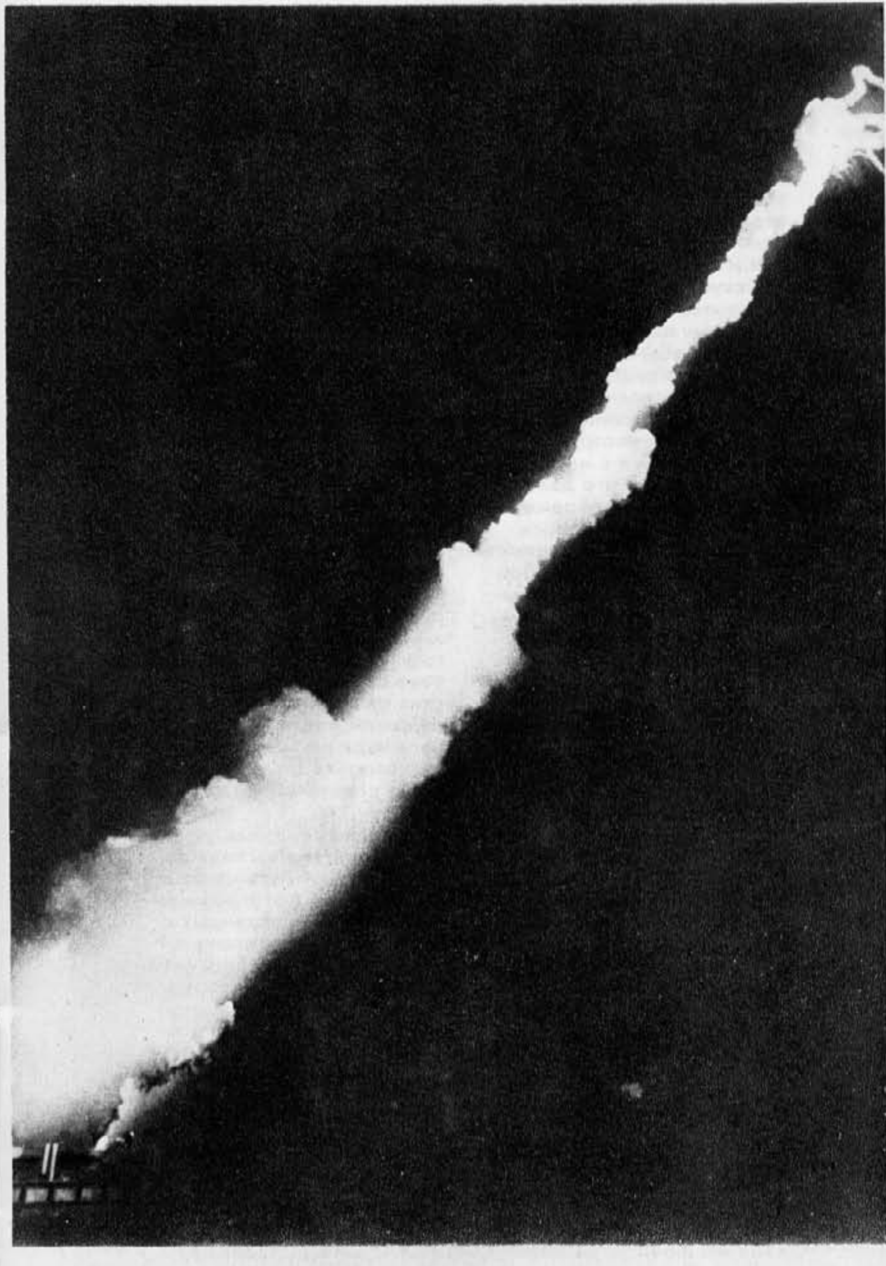
Рождение того, что обычно считают «современной фотожурналистикой», произошло только после первой мировой войны. Берлин времен Веймарской республики был центром фотожурналистики, так же как и многих политических, культурных и интеллектуальных

течений того времени. «Гранд дамой» иллюстрированных изданий считалась «Берлинер Иллюстрирте Цайтунг», которая на пике своей деятельности могла похвастаться тиражом почти в два миллиона экземпляров. Во Франции знаменитым иллюстрированным журналом был «Вю», а также «Вог» и «Вэнити Фейр». К концу этого периода, накануне второй мировой войны, в Лондоне стал издаваться «Пикчер Пост», а в США — «Лайф». Издания, подобные этим, привлекали и объединяли талантливых издателей, фотографов и дизайнеров-графиков. Появилось новое поколение фотожурналистов с наклонностями художников, интеллектуально ориентированных, политически зрелых и часто очень молодых. Они были выходцами из различных социальных слоев общества. Венгр Мартин Манкакси — из семьи фермеров, доктор Эрик Соломон был сначала юристом, а потом стал фотографом. Стефан Лорент, соотечественник венгра Брассаи, и француз Анри Картье-Брессон сначала учились на художников. Альфред Айзенштадт отказался от карьеры торговца галантерейными товарами, чтобы стать фотожурналистом, фотограф-путешественник Уолтер Бошард изучал ранее историю искусства. Такое разнообразие происхождения и первоначальных занятий в сочетании с острым журналистским чутьем и пониманием тяги публики к новизне придали фотожурналистике остроту, яркость, утонченность и творческую свободу, не виданные ранее и редко проявлявшиеся в такой степени впоследствии. Беспристрастный динамичный стиль фоторепортажей, разработанный этими людьми, выступившими против стандартной газетной фотографии, избегавшими употребления вспышки и снимавшими при естественном освещении, выискивая характерные ситуации и выражения, нашел техническую поддержку в виде изобретенной Оскаром Барнаком 35-мм камеры «Лейка». Действительно революционная по конструкции, она быстро стала любимой камерой нового поколения фотожурналистов и экспериментаторов, таких как русский художник-конструк-

ДМИТРИЙ БАЛЬТЕРМАНЦ
АТАКА, 1941



ЮДЖИН СМИТ
ИЗ СЕРИИ «МИНИМАТА», 1972



АРТУР ПОЛЛАК
ТРАГЕДИЯ «ЧЕЛЛЕНДЖЕРА», 1986

тивист Александр Родченко. Она изменила направление эволюции фотографии, определила наиболее популярный формат как для любителей, так и для профессионалов, и действительно стала камерой, расширяющей возможности человеческого глаза.

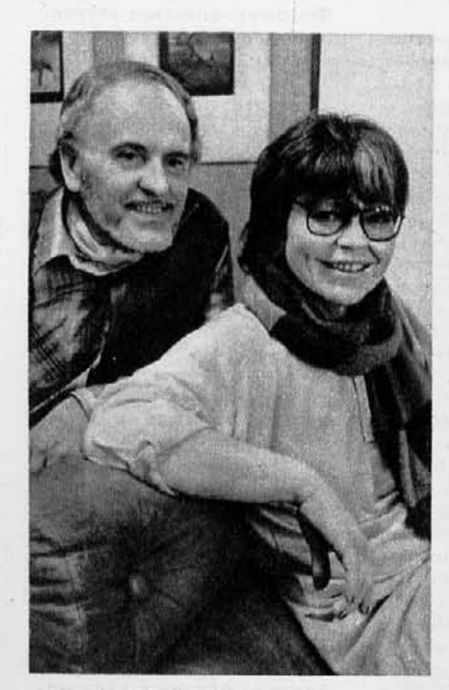
Содержание фотожурналистики стало богаче, глубже, оно сделалось более драматичным и более трагичным. Это был период великолепной военной фотографии, представленной такими именами, как американцы Роберт Капа и Юджин Смит, русский Дмитрий Бальтерманц и многие другие. Но если фотографическое изображение могло показать жестокость и ужас современной войны так, как не могли это сделать никакие слова, оно также иногда приводило и к серьезному искажению или фальсификации действительности для того, чтобы манипулировать общественным мнением. Все это было продемонстрировано во время ожесточенных национальных и идеологических конфликтов этой эпохи. «История, — с оттенком драматизма заметил Джордж Оруэлл в романе «1984»,— существует лишь в той степени, в которой у нас есть реальные свидетельства о ней». Измени свидетельство, и ты изменишь историю — это относится как к словам, так и к фотографии.

По мере того, как разрушенный мир восстанавливался после второй мировой войны, рос спрос на фотожурналистику. Это был золотой век иллюстрированных журналов, таких как «Лайф» и «Лук» в США, «Пикчер Пост» в Англии, «Пари-матч» во Франции и многих других во всем мире. Продолжали активную деятельность и фотожурналисты более раннего периода, такие как Альфред Айзенштадт и Андре Кертеш, фотографы военного времени Смит и Капа, и такие талантливые фотографы, как Дан Вейнер, Вернер Бишоф, Эд Фейнгерш, Леонард Маккомб, Дэвид Дуглас Дункан и другие. Ведущей фигурой был француз Анри Картье-Брессон, сюрреалист по натуре, чья доктрина «решающего мгновения» оказала огромное влияние на фотожурналистику. По мере развития производства и повышения качества пленки обычной становится цветная фотография и цветные репортажи. Продолжалась и эволюция 35-мм камеры, стандартом для большинства журналистов и профессионалов стали фотоаппараты японского производства.

Фотожурналистика вступила в новую эру, когда отпечатанным застывшим иллюстрациям пришлось конкурировать с телевидением. Многие иллюстрированные журналы закрылись, а для миллионов зрителей во всем мире движущееся изображение на экранах телевизоров стало основным источником информации и развлечений. Однако притягательная сила застывшего изображения не уменьшилась — новое средство массовой информации не заменило фотографию, скорее фотография стала его дополнением. Став свидетелем какого-либо события, показанного по телевидению, мы любим в свободное время спокойно изучить застывшее изображение этого события, находя в нем детали и смысл, которые могли упустить.

И даже если электроника, как это может случиться, заменит пленку в видеокамерах, все же только глаз, ум и сердце человека, фотожурналиста будут способны схватить те великие образы и мгновения, которые так сильно влияют на формирование нашего представления об окружающем мире.

Даниэла Мразкова Повод для размышлений



ДАНИЭЛА МРАЗКОВА И ВЛАДИМИР РЕМЕШ, ИСТОРИКИ И ТЕОРЕТИКИ ФОТОГРАФИИ (ЧССР)

«Что делать?». Цитирование Чернышевского в связи со 150-летием изобретения фотографии на первый взгляд может показаться неуместным. Однако именно такой вопрос мы вправе задать себе не только в Чехословакии, но и в СССР, Венгрии, Польше, ГДР, в других социалистических странах. Да, все мы, как и весь мир, торжественно отмечаем юбилей, произносим речи, организуем мероприятия, раздаем медали... Но найдется ли у нас в этой праздничной суете время — да и желание — подумать об основных проблемах, связанных с фотографией?

Что представляет собой фотография социалистических стран в мировом контексте? До недавнего времени, приблизительно до середины семидесятых годов, мир, казалось бы, отказывался нас замечать. В изданиях по истории фотографии, написанных известными западными историками, имена фотографов стран Восточной Европы полностью отсутствовали. Лишь недавно впервые были упомянуты Йозеф Судек и Александр Родченко. Не густо, если учесть, что существует плеяда мастеров, чей вклад в европейскую фотографию можно считать выдающимся: Яромир Функе, Ярослав Рёслер, Индржих Штырский, Александр Кржывоблоцкий, Станислав Игнаци Виткевич, Казимеж Подсадецкий, Эль Лисицкий, Борис Игнатович, Аркадий Шайхет, Йозеф Печи, Кароли Эшер, Янош Мюлльер и многие другие. Что, однако, сделали мы, чтобы мир о них узнал, чтобы мир не открывал с изумлением эти имена тогда, когда работы лучших западных представителей этой области искусства и ключевые моменты ее развития уже давно описаны и исследованы, классифицированы и оценены? Даже чеха Судека открыли миру не чехи, а американцы, и русского Родченко — не русские, а чехи. Ну, а если взять историю национальных фотографий. До сих пор нет комплексного издания истории фотографии чехословацкой, да и советской, польской, венгерской...

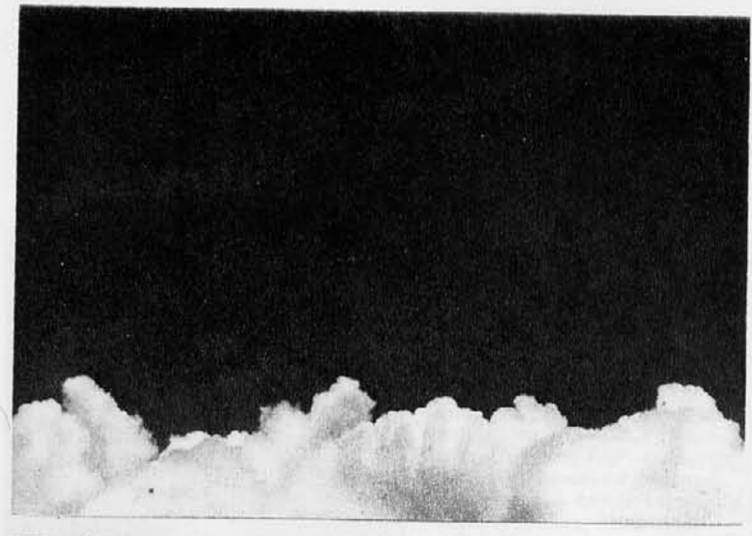
Не удивительно, что имена наших мастеров обретают мировую известность с таким опозданием, и то лишь благодаря личной инициативе отечественных или же зарубежных энтузиастов, а не в результате программных действий какого-либо идейного центра. Но ведь середина семидесятых годов — это период, когда фотография в культурно развитых странах давно уже вошла в качестве органической составной части в собрания национальных галерей и музеев современного искусства, когда специализированные фотографические музеи и галереи растут как грибы после дождя, когда фотография давно окружена усиленным вниманием коллекционеров, теоретиков и историков.

Как обращаться с наследием прошлого и что делать для сохранения современного искусства? Казалось бы, необходимость преемственности в развитии любой области искусства не вызывает сомнений, и все делается для того, чтобы это условие соблюдалось. Однако попробуем посетить какое-либо из пражских, московских, ленинградских, варшавских или будапештских хранилищ. Первым условием этого является существование старательно организованных, планомерно расширяемых и профессионально охраняемых коллекций. Но если такие коллекции и существуют, вы, как правило, туда просто не попадете. С простыми смертными там никто не будет разговаривать: «Этого еще не хватало!» В отличие от многих стран мира здесь вы не можете познакомиться с собранием фотографий с помощью диатеки или хотя бы изобразительно-информационной картотеки. Здесь вам никто не покажет постоянную или же сменную выставку из своих же фондов, не позовет в учебный зал, куда вам из запасников, обладающих установками для кондиционирования воздуха, для поддержания определенной температуры, освещения, влажности, никто не принесет для изучения хранимые оригиналы в папках, под прозрачной фольгой. Следовательно, эти учреждения не могут выполнять свои задачи, не могут служить ни широкой общественности, ни узкому кругу специалистов. Художественно-промышленный музей в Праге, Государственная библиотека Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, Музей искусства в Лодзи или Венгерский фотографический союз обладают ценными собраниями национальных фотографических работ. Но долго ли можно хранить исключительной ценности оригинальные произведения в совершенно не отвечающих этому условиях? Мы уже не говорим о работах, которые так и не попали в государственные собрания из-за полного к ним равнодушия, давно уже испортились или портятся. Попробуйте в каком-либо советском собрании увидеть советскую же авангардную фотографию 20—30-х годов! Попробуйте познакомиться с собранием военных фотографий, представляющих не только историческую, но и эстетическую ценность! О современной фотографии и говорить нечего. Пока что ни в Москве, ни в Ленинграде, ни в любом другом советском городе вы не найдете специального учреждения, где на основе оригинальных авторских работ или же на основе копий с оригинальных негативов вы могли бы познакомиться с историей развития советской фотографии.

Что делается у нас для формирования взгляда на фотографию? Располагаем ли мы сетью фотографических галерей, созданных с помощью профессиональной драматургии? Есть ли у нас специальные периодические издания, отражающие ориентацию сегодняшней отечественной и мировой фотографии? А книжная издательская деятельность, соответствующая такой ориентации? Ведутся ли у нас теоретические разработки в этой области? Есть ли у нас почва для надежной информации, творческой конфронтации, полемики, демонстрации достигнутого? Пожалуй, будет лучше, если каждый читатель ответит сам на все эти вопросы. Возьмем проблему теоретической базы, обуславливающей профессиональный подход к изучению этой области искусства и культуры, проблему настолько важную, что о ней следует сказать особо: в Чехословакии, например, налажена высокоразвитая система фотографического просвещения средней и высшей ступени. Но в то время как художники, кинематографисты, актеры и музыканты обучаются в соответствующих высших учебных заведениях, а теоретики этих

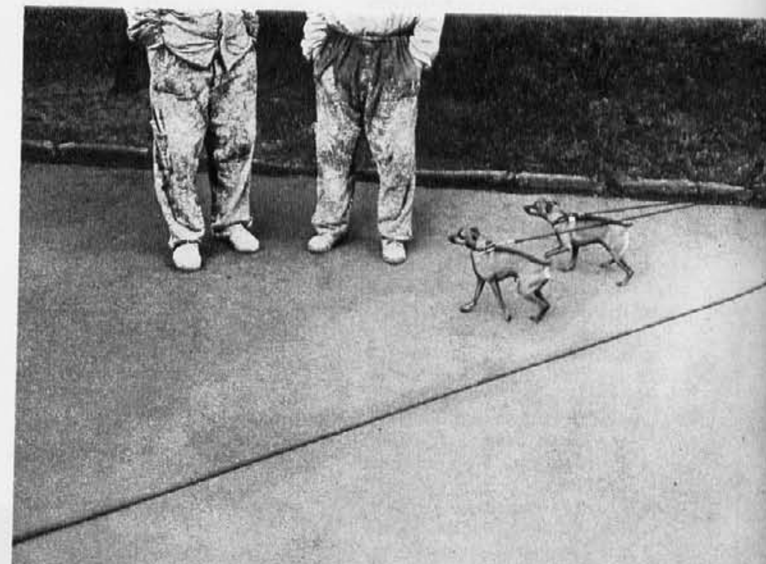


МИРО ШВОЛИК (ЧССР)
БАБОЧКА, 1984 г.



ПЕТЕР ЖУПНИК (ЧССР)
ИЗ СЕРИИ «ПОДОБИЕ». 1984—1986 гг.



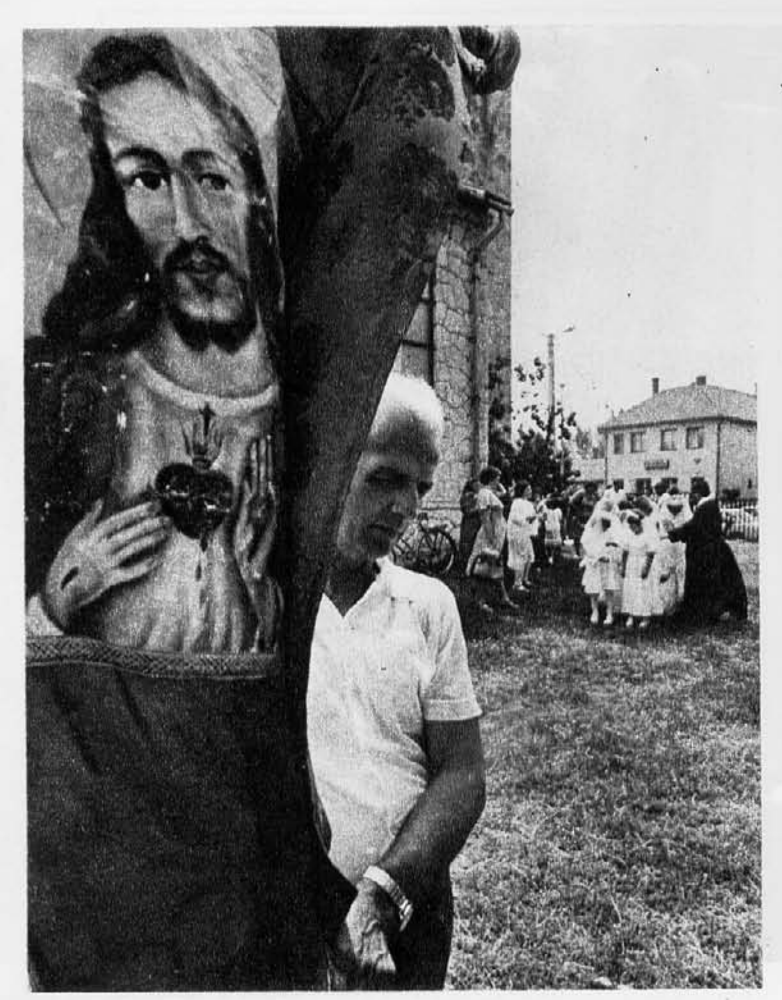


ВИКТОР КОЛАРЖ (ЧССР)
ИЗ СЕРИИ «ОСТРАВА». 1975—1985 гг.



ТОНО СТАНО (ЧССР)
ПОРТРЕТ. 1985 г.






ПЕТЕР КОРНИШ (ВНР)
ИЗ СЕРИИ «ПУТЕШЕСТВУЮЩИЙ РАБОЧИЙ». 1978—1985 гг.

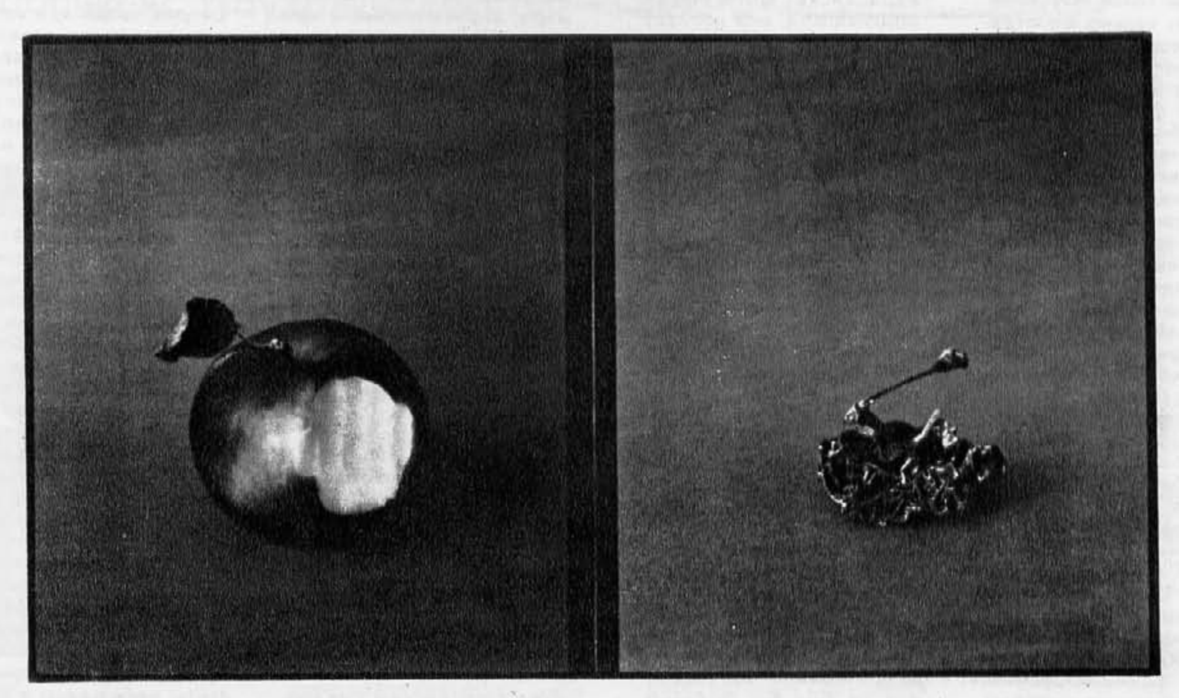


АНДЖЕЙ ЛАХОВИЧ (ПНР)
Я, ТЫ, ОН. 1970-е гг.

БОРИС САВЕЛЬЕВ (СССР)

ЛЕНИНГРАД. 1984 г.

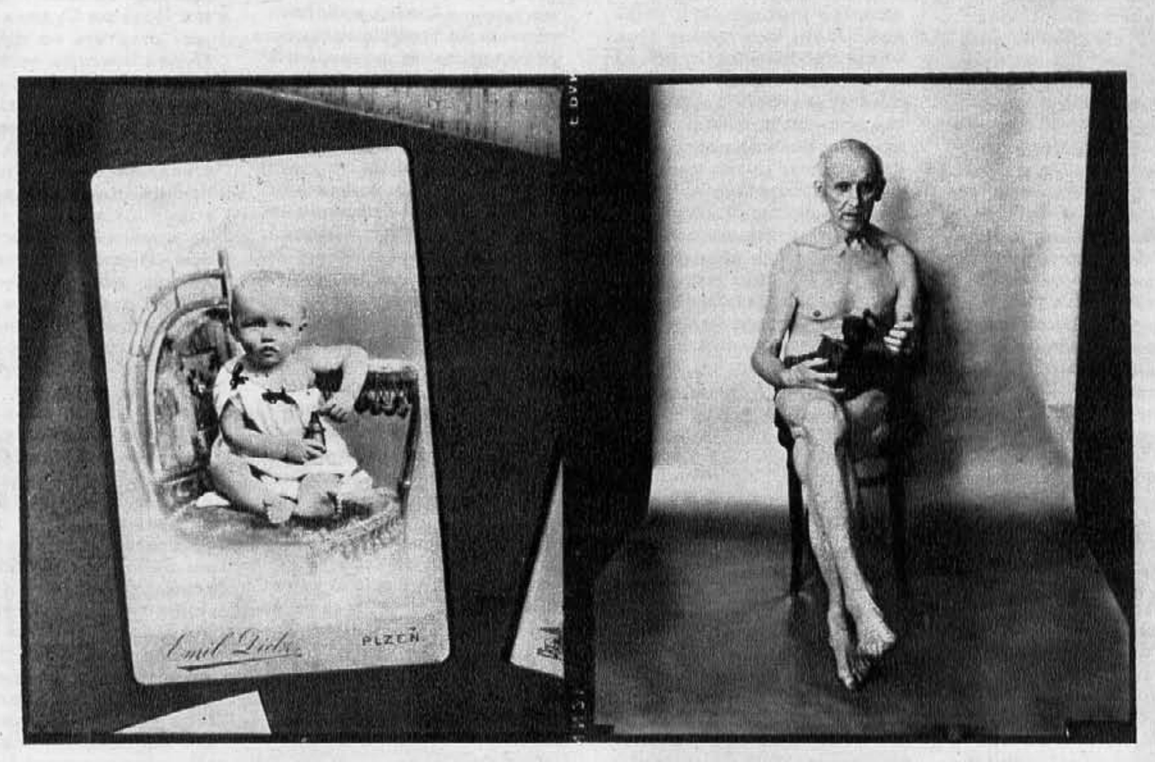
В АВТОБУСЕ. 1983 г.



ЛУБО СТАХО (ЧССР)

МАНИФЕСТ ВРЕМЕНИ. 1976—1981 гг.

ПОРТРЕТ Й. П. (1899—1985)



же областей — на отдельных кафедрах философских факультетов, в области фотографии такое обучение проходят только фотографы. О теоретиках — забыли. Может быть, надежды возлагаются на то, что кто-либо из фотографов случайно обнаружит в себе и теоретические способности. Или же кто-либо из искусствоведов, киноведов или литературоведов займется также и практической фотографией. Думать так тем более странно, поскольку именно фотография обладает настолько специфическим характером, что ее место оказывается вне упомянутых выше дисциплин. На практике это выглядит так, что проблемы фотографии, как судьбу беспризорного ребенка, берется решать кто угодно. Кто угодно облекает себя правом устанавливать критерии ее качества, границы поиска форм и т. д. В различных экспертных комиссиях, редакционных и прочих советах и органах сидят люди, которые одним отрицательным покачиванием головы отказываются от желания понять то, что сейчас происходит в фотографии.

Но отсутствует не только теоретическая база. Отсутствует и организационная база, способная обеспечить развитие фотографической культуры. К примеру, Чехословацкий союз художников рассматривает фотографию только с точки зрения изобразительного искусства, Чехословацкий союз журналистов — с точки зрения фотожурналистики, Чехословацкий союз фотографов — с точки зрения художественной самодеятельности. Идейный центр, изучающий характер, направление развития и потребности фотографии в целом, ее культурно-материальное обеспечение, в Чехословакии отсутствует. Не удивительно поэтому, что там, где принимаются решения по фотографии, главное слово не принадлежит специалистам в этой области, что и талантливые мастера, не находящие применения своему таланту, становятся обыкновенными ремесленниками. В Венгрии и в Польше в этом плане положение намного лучше.

Заинтересован ли мир в знакомстве с фотографией наших стран? «Нам уже надоело американское влияние на нашу культуру»,— говорили мне студенты кафедры фотографии Художественной академии в Хельсинки. «Американизация жизни ведет к потере нашей индивидуальности в культуре и искусстве»,— утверждали во время дискуссий студенты Оксфордского университета. «Мы эмоционально стерильны, необходимы новые источники вдохновения, восточноевропейская фотография оригинальна, она волнует нас»,— восторженно восклицали мои коллеги в Соединенных Штатах. Однако способны ли мы этот интерес, порой даже страстное любопытство использовать, пойти навстречу? Способны ли мы преодолеть существовавшие и до сих пор существующие представления о характере фотографического пропагандистского воздействия?

Действительно ли фотография в социалистических странах носит иной характер? Да, это так. Ибо и жизнь здесь другая, в области политики и экономики, в социальной и психологической сферах... Возьмем к примеру наше особенно внимательное отношение к национальным корням. «Художник должен ощущать под ногами хотя бы квадратный метр родной земли, чтобы творить»,— говорят в Польше. И это действительно так. Любимов не был бы Любимовым без Театра на Таганке, Солженицын лучшие свои произведения написал на родине, Милан Кундера снова и снова обращается к источнику своего литературного вдохновения — Чехословакии, хотя давно ее покинул, фотограф-скиталец Йозеф Куделка в своей последней книге «Изгнание» представил исключительную картину душевного состояния эмиграции. Эмоциональное отношение к родной земле, ощущение принадлежности к ее культуре, а, следовательно, и чувство ответственности за нее — все это неотделимо от существования каждого из нас. Работы наших лучших фотографов отличаются особенно личностным характером, одухотворенностью, искренностью. Они никогда, до сих пор никогда не считались товаром. В то время как современный западный автор, следовательно, и фотограф, не может не руководствоваться аукционами, рекламой, коммерческими интересами галерейных «питомников», для наших фотографов свободное творчество все еще носит характер внутренней потребности.

Молодые чехи и словаки — Миро Шволик, Петер Жупник, Тоно Стано, Михал Пацина, Виктор Коларж, Индржих Штрейт и другие — каждый раз привлекают к себе внимание за рубежом не потому, что они стремятся подключиться к существующим сегодня мировым творческим тенденциям, но потому, что каждый из них — неповторим, каждый — совершенно особенный. Благодаря нашему традиционному восприятию противоречий жизни, комизма и абсурдности мира, лирики и тонкой иронии им удается проникнуть в сферу новой фантазии, новой поэзии, наполненной параллельными и противоположными значениями, волнующими намеками, недоговоренностью. Что не говори, а чехословацкая фотография, подобно чехословацкой культуре вообще, продолжает оставаться в силовом поле, ограниченном «Похождениями бравого солдата Швейка» Гашека и произведениями Кафки. Так же как венгерская фотография не может скрыть свою традиционную склонность к прямому, вплоть до аналитичности, социальному свидетельству, а польская — постоянное увлечение новыми и новыми экспериментами всех видов. Ну, а советская фотография? Сила ее воздействия предопределена патетикой «фатальности вечно задумчивой и вечно израненной русской души», а также гоголевским смехом, то безудержно веселым, то «сквозь слезы», спецификой самых различных национальных регионов. Все это возрастало с годами, пробиваясь на поверхность сквозь плотный слой внешнего оптимизма. Чем дальше, тем больше поражала советская фотография тонким сплетением форм своего выражения, увлекала диалогом между действительностью и человеческим ощущением этой действительности. Точно реальность, переданная на фотографиях, обладала всегда еще и своим внутренним планом. Точно здесь мы сталкивались с перманентными рассуждениями об альтернативности человеческой жизни и ее ценностей. Точно на этих фотографиях скорее было то, чего на них не было. Да, советская фотография еще задолго до того, как весь мир начал произносить слово «перестройка», настоятельно раскрывала чувства поколения, сигнализировала о грядущих общественных переменах. Жаль только, что мир об этой фотографии, за редким исключением, и не подозревал. Хотя и то малое, что различными путями и дорогами всплывало на поверхность, способствовало пробуждению не только интереса, но и признания.

А как обстоит дело сегодня, когда все, на чем стоит марка «Made in USSR», стало модным? Когда все советское стало на Западе сенсацией и, конечно же, бизнесом? Когда демон коммерции, пожирающий жизненные, но прежде всего культурные ценности западного мира, демон, с которым с меньшим или большим успехом борется армия тех, кто хочет скорее творить, а не торговать, охватил и советскую культуру? Валюта, валюта... Она приятна, особенно потому, что открывает ранее не известные нам возможности. Но все же не может не обескураживать встреча с выставкой-продажей произведений классика советской авангардной фотографии в кое-как оформленном помещении третьеразрядного жилого дома на окраине Вашингтона, в то время как такая выставка по своему значению могла бы украсить знаменитые галереи в лучших кварталах города. Становится грустно, когда видишь за ночь «намалеванные» картины советских художников у перекупщиков Чикаго или же Нью-Йорка, которые надеются продать их, пока не упадет волна интереса ко всему советскому без разбора. Создается парадоксальная ситуация, когда предприимчивые коммерсанты побеждают в борьбе за прибыль выдающиеся мировые музеи, в сущности в ущерб интересам советской фотографии. Ибо некоммерческие очаги культуры и искусства, наиболее уважаемые для большинства авторов, недосягаемы. Предоставленные им работы они не оплачивают... Но они дают куда больше: гарантию их качества.

Что же делать? Может быть, пример чешского фотографа Йозефа Судека поможет ответить на этот вопрос. Судек никогда не заботился о том, чтобы считаться современным, а тем более модным. Он всегда оставался самим собой, прислушиваясь только к тому, что происходит в его душе. Сегодня он признан как один из крупнейших мастеров современности и, кстати, как мастер модный. Он никогда не думал о том, чтобы его творчество приносило ему доход, так как понимал, что подлинное творчество денег не приносит. Каждый волен избрать свой путь. Судек избрал, хотя, если бы он хотел, он мог бы стать богатым человеком.

А его творчество? Вот если бы мы в своем отечестве отнеслись к нему с такой же бережностью, как повсюду в мире!

Пора, наконец, не только в Чехословакии, но и во всех социалистических странах научиться профессиональному подходу к делу. Мастера у нас были и есть. Но как мы заботимся о них и об их творчестве? Пусть 150-летие фотографии станет поводом не только для празднеств, но и для размышлений.

Морис Дорикенс Наука — искусство — свет



МОРИС ДОРИКЕНС,
ПРЕЗИДЕНТ ФИАП (БЕЛЬГИЯ)

С тех пор, как была изобретена фотография, как она вошла в нашу повседневную жизнь, история нового времени стала фиксироваться более реалистично и правдиво, чем раньше. Ни одно другое средство воспроизведения действительности не имело такого колоссального значения: по воздействию на развитие общества появление фотографии можно сравнить только с изобретением печатного станка.

Сначала фотография была, главным образом, любительской. Большинство всемирно известных профессиональных фотографов-художников начинали свою карьеру как любители, либо самостоятельно, либо состоя в фотоклубе.

Роль фотоклубов была определяющей для развития художественной фотографии. Во всех странах мира они стали первыми организаторами международных выставок, давая возможность художникам показать свои творения зрителю.

Правда, такие выставки проходили довольно редко, потому что фотоаппаратура стоила дорого. После второй мировой войны число фотолюбителей невероятно разрослось. Прежде всего, конечно, за счет тех, кто снимал свою семью и друзей, но постепенно любители начинали углубляться в исследование чисто художественных аспектов фотографии. И тогда-то назрела необходимость организации ФИАП.

ФИАП — это сокращенная форма французского названия «Международная федерация фотографического искусства». На ее эмблеме есть слова «Сиенция — арс — лумен», что в переводе с латыни означает «Наука — искусство — свет». Три компонента, без участия которых не было бы создано ни одного произведения фотоискусства.

ФИАП объединяет в своих рядах национальные фотографические общества — одно от каждой страны.

В настоящее время в ФИАП представлено 65 стран пяти континентов: от 300 до 400 тысяч фотографов-любителей, членов фотоклубов. Кроме того, мы предполагаем, что еще 500 тысяч фотографов время от времени входят в контакт с ФИАП посредством участия в выставках, конкурсах.

ФИАП был образован в 1950 году бельгийцем, фотографом-любителем доктором Морисом Ван де Вейером. Он начал с того, что предложил своим коллегам-фотографам стать членами-корреспондентами своей организации. Постепенно движение набирало силу и переросло в Международную федерацию.

Д-р Ван де Вейер занимал пост ее президента с 1950 по 1976 год. В 1989 году он отмечает свое 93-летие, однако продолжает до сих пор живо интересоваться всем, что происходит в ФИАП, и остается нашим духовным наставником.

Руководящим органом ФИАП является его Конгресс, который собирается каждые два года. Именно на Конгрессах, обычно собирающих представителей 45—50 стран, принимаются важные решения о дальнейших планах и деятельности федерации.

Конгресс избирает Правление, которое состоит из восьми человек — представителей разных стран, и берет на себя обязанности управления текущими делами. В целом во вспомогательных организациях на добровольных началах в 19 странах мира работает около 65 тысяч человек.

Средства ФИАП чрезвычайно ограничены. Единственным реальным источником доходов ФИАП являются ежегодные членские взносы обществ, входящих в состав федерации.

С 1962 года ФИАП как неправительственная организация принята в состав ЮНЕСКО. Это единственная международная фотографическая организация, признанная ЮНЕСКО.

ФИАП проводит выставки-биеннале черно-белой и цветной фотографии, цветных слайдов, пейзажной, молодежной фотографии, аудиовизуальных средств. Эти биеннале нельзя сравнить ни с одним международным салоном, где жюри делает свой выбор, руководствуясь личным вкусом. Цели биеннале ФИАП прямо противоположны: не дать ни одной стране выделиться на фоне других, но в то же время показать, как различаются произведения из разных стран и как они сами по себе интересны и самобытны.

ФИАП предоставляет свой патронаж международным фотографическим выставкам. Такой патронаж является для участников гарантией, что выставка будет организована и проведена на высоком уровне. Ежегодно более 100 международных салонов пользуются патронажем ФИАП.

Фотографам, которые определенное число раз были допущены для участия в таких выставках, ФИАП присуждает свои почетные звания.

Существуют три фотографических звания:

АФИАП (художник ФИАП) — 1-я ступень;

ЕФИАП (превосходная степень ФИАП) — 2-я ступень;

МФИАП (мастер ФИАП) — 3-я ступень.

Для тех, кто внес большой личный вклад в дело развития и процветания международной фотографии или вложил много энергии и сил в работу клубов и национальных ассоциаций, ФИАП учредил два престижных звания: ЕСФИАП и ХОН ЕФИАП.

Фотографии, иллюстрирующие эту статью, взяты из коллекций ФИАП. Эти коллекции постоянно пополняются за счет работ, которые нам присылают их авторы, претендующие на почетные звания ФИАП.

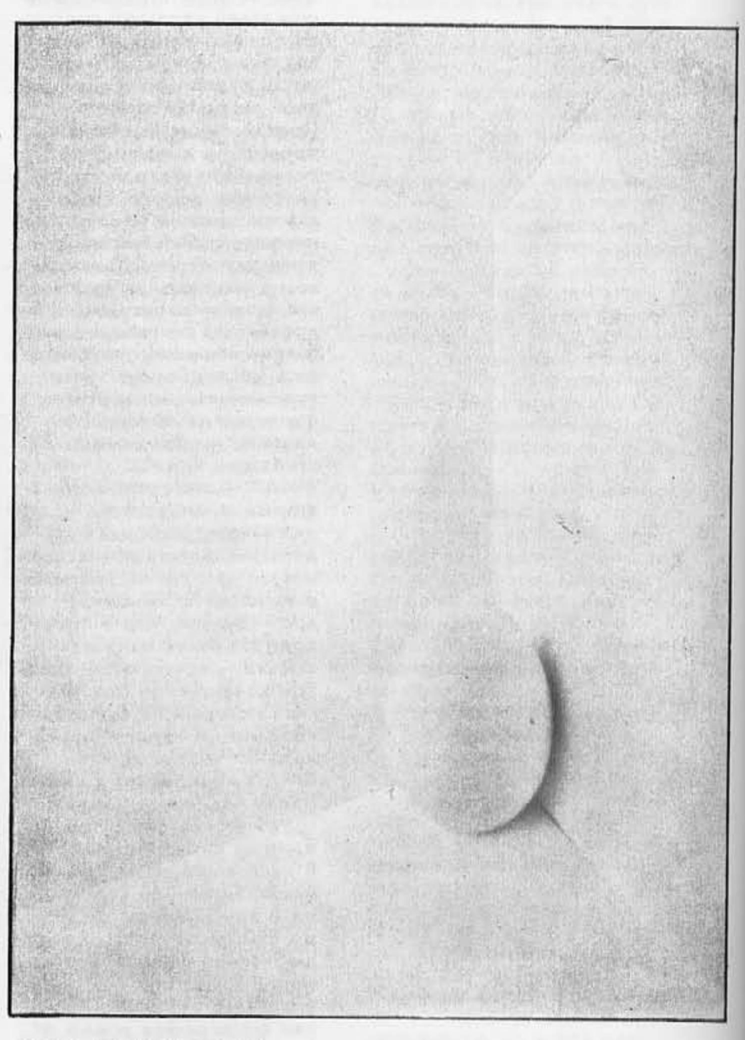
В рамках ограниченного объема этой статьи нет возможности познакомить со всеми стилями и техническими приемами, представленными в анналах федерации. Многообразие наших коллекций безмерно, и то, что вы видите, лишь маленький пример, который дает возможность познакомиться с различными подходами к фотографии в разных странах. В рамках ФИАП есть место для любого фотографа и любой фотографии. Мы приветствуем и радушно принимаем в свой круг и любителей, и профессионалов. Мы стараемся поощрять любую инициативу, которая может быть полезна фотографии.

Наша Международная федерация старается быть связующим звеном между фотографами-любителями всего мира. Нет сомнения, что наши общие интересы, лежащие в области фотографии, улучшат взаимопонимание между народами на всей планете и, в конечном счете, внесут свой вклад в дело сохранения мира.



ДЖАНКАРЛО БАЛДИ (ИТАЛИЯ)
ТУМАН НАД ЦЕРКОВНЫМ ПРИХОДОМ





ПОЛЬ ШЕРФИЛЬ (ФРАНЦИЯ)
ОДИНОЧЕСТВО

◀ **ВИЕСТУРС ЛИНКС** (СССР)
СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ



ФОТО **РЕЙНХАРТА ВОЛЬФА**

«Зарисовки времени» — так называлась экспозиция в кёльнском музее Людвига, посвященная тридцатилетию учреждения премии культуры Немецкого общества фотографии. Организаторы экспозиции представили обширную коллекцию произведений лауреатов премии как один из художественных экспонатов международной выставки «Фотокина-88» в Кёльне.

На страницах вкладки публикуются работы лауреатов, известных фотохудожников Регины Реланг, Хайнца Хайек-Халке, Харольда Эджертона, Рейнхарта Вольфа.



ФОТО **РЕГИНЫ РЕЛАНГ**



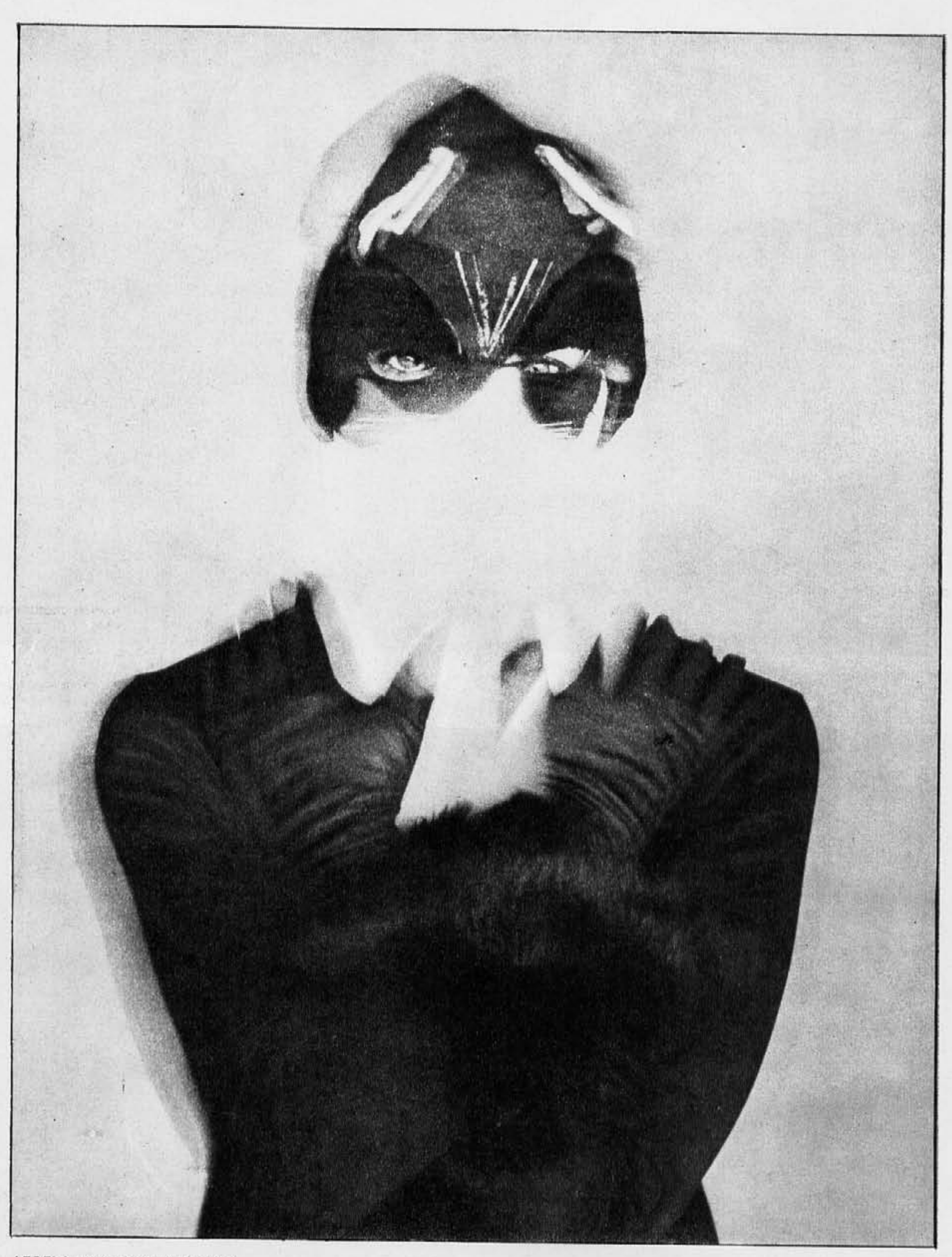
ФОТО **ХАРОЛЬДА ЭДЖЕРТОНА**



ФОТО **ХАЙНЦА ХАЙЕК-ХАЛКЕ**

МИГУЭЛЬ КАПРАРА (АРГЕНТИНА)
ПАМЯТЬ

С. РАДЖАГОПАЛ (ИНДИЯ)
ЗАКАТ СОЛНЦА



АДОЛЬФ МИКЕЛЬСЕН (БЕЛЬГИЯ)
ТРАНСФОРМАЦИЯ

ПЬЕР МАФФЭ (ДАНИЯ)
ГРЕЗЫ

ЧЕФ МЕЛЕНКАМП (НИДЕРЛАНДЫ)
ШАР

УГО КОЛ (ИТАЛИЯ)
ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ

РУДИ ХЕММИНГСЕН (ДАНИЯ)
ИЗНУТРИ

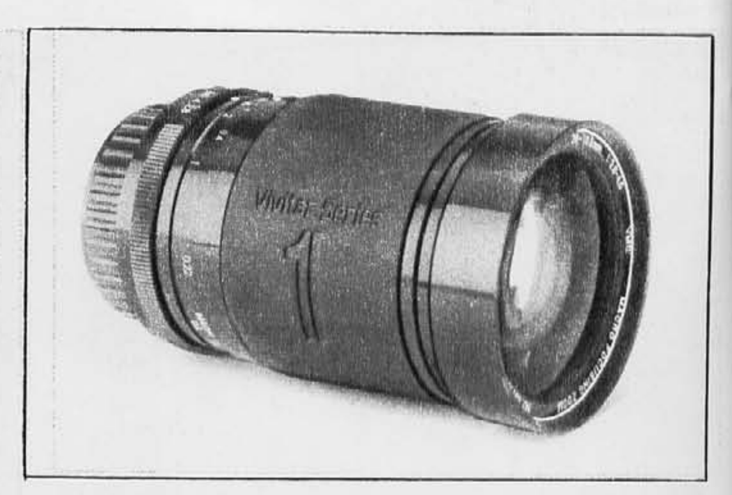


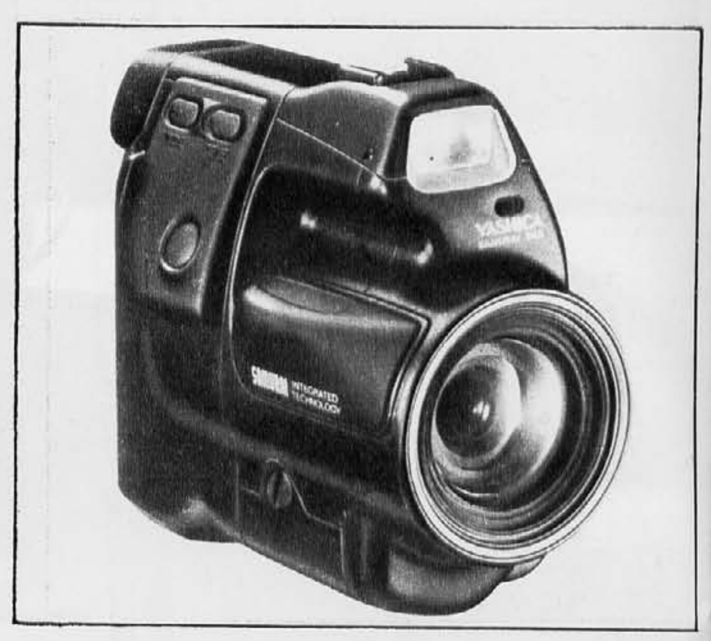
КАРЛО БЕНТЗЕН (ДАНИЯ)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

Выставочный марафон



ФОТО ЛИ ХАЙХЕМА





ОБЪЕКТИВ ДЛЯ КРУПНОФОРМАТНЫХ КАМЕР «НИККОР-Т» ED 6,3/270. ВЫДЕРЖКИ ОТ 1 ДО 1/400 с, «В» и «Т»; ГАБАРИТЫ — ∅ 70×98 мм; МАССА 590 г. ДИАПАЗОН ФОКУСНЫХ РАССТОЯНИЙ В ЭТОЙ СЕРИИ ОБЪЕКТИВОВ f′=ОТ 120 ДО 800 мм.

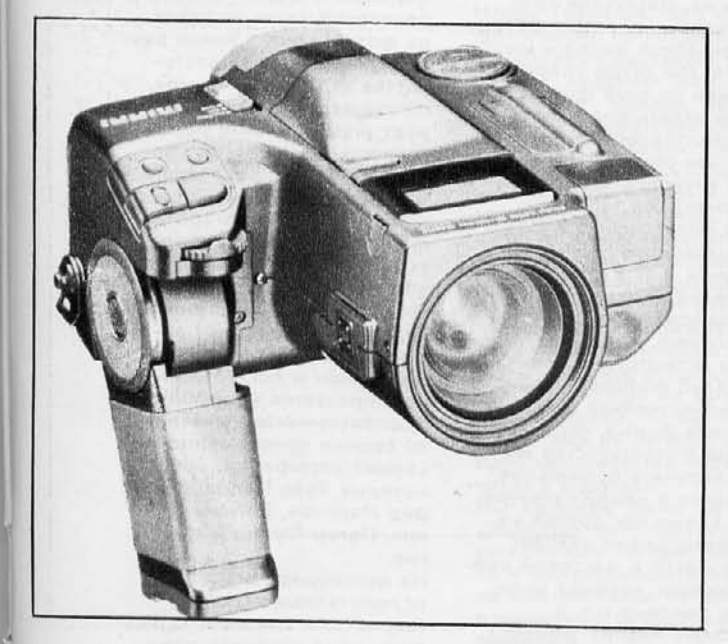
СВЕТОСИЛЬНЫЙ ОПФ — «ВИВИТАР» 2,8—3,8/28—105 МС: УГОЛ ПОЛЯ ЗРЕНИЯ 71—22°; ПРЕДЕЛ ФОКУСИРОВКИ — 0,2 м; ПРЕДЕЛ ДИАФРАГМИРОВАНИЯ — 1 : 22; МАСШТАБ ПРИ МАКРОСЪЕМКЕ 1 : 2,5; ГАБАРИТЫ — ∅ 70×104,5 мм; МАССА 620 г.

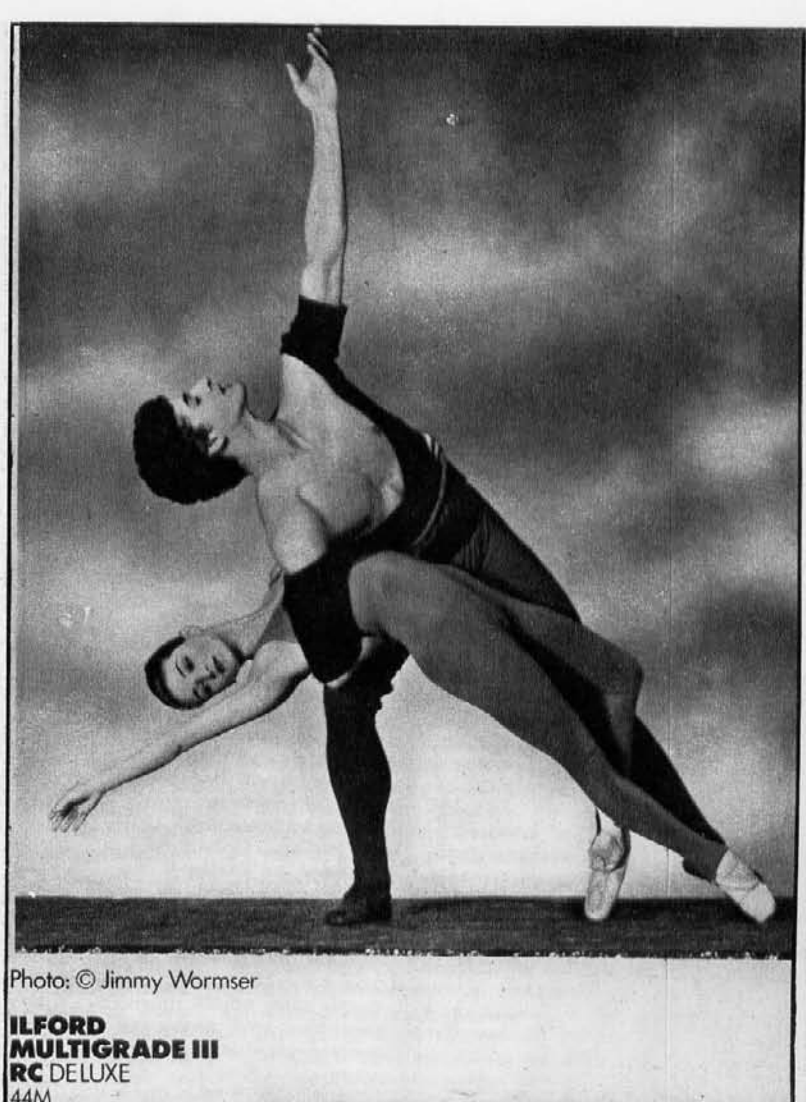
«САМУРАЙ 4х» ФИРМЫ «ЯШИКА» — ОРИГИНАЛЬНАЯ 35-мм ЗЕРКАЛЬНАЯ TTL КАМЕРА НА ФОРМАТ КАДРА 17×24 мм, С АВТОФОКУСИРОВКОЙ И ВСТРОЕННЫМ ИФО (ВЕДУЩЕЕ ЧИСЛО ОТ 12 ДО 14). ОБЪЕКТИВ 3,8—4,8/25—100; ВЫДЕРЖКИ ОТ 3 ДО 1/300 с, DX-КОДИРОВАНИЕ; ГАБАРИТЫ — 73,5×125×146 мм, МАССА 690 г, ПИТАНИЕ — ЛИТИЕВАЯ БАТАРЕЯ 6В



«Фотокина 88» и «Интеркамера-89» продемонстрировали созвездие новинок традиционной фототехники.
И среди них экстравагантные автоматизированные 35-мм камеры для массового потребителя с претенциозным дизайном. Фотоаппараты: «Чинон GS-7 рефлекс-зум» (4,1—6,4/35—80), «Олимпус AZ-300 суперзум», «Рико Мирай 4х», «Самурай 4х», получившие название «Bridge Cameras», предлагаются западным фотолюбителям. Поймет ли он разработчиков подобной фототехники, покажет время.
В программе фирмы «Никон корпорейшн» появились объективы «Никкор» для крупноформатных камер с центральным затвором «Копал». Объективы «Вивитар», выпускаемые для камер различных фирм, включая малоформатные фотоаппараты с АФ, привлекают потребителей своими техническими характеристиками и умеренными ценами.
Черно-белые фотобумаги с переменной контрастностью «Кодак Поликонтраст IIRC» и «Ильфорд Мультигрей» становятся все более популярными. Спрогнозировав возрастающий интерес потребителей, фирма «Меопта» (ЧССР) оперативно разработала головку «Меогрей» для фотопечати на подобных бумагах.











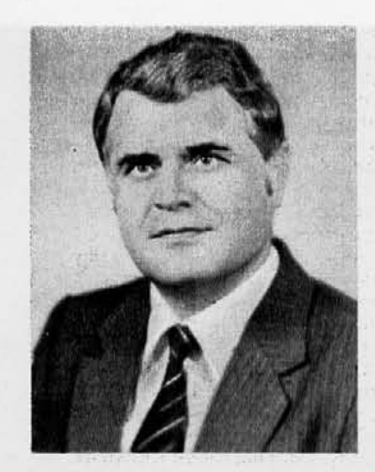
ПОЛНОСТЬЮ АВТОМАТИЧЕСКАЯ КАМЕРА С АВТОФОКУСИРОВКОЙ «ОЛИМПУС AZ-300 СУПЕРЗУМ» ПРИЗНАНА «ЕВРОПЕЙСКОЙ КОМПАКТНОЙ КАМЕРОЙ 88/89». ТРИ ЭКСПОЗИЦИОННЫХ ПРОГРАММЫ; ВЫДЕРЖКИ ОТ 2 ДО 1/500 с; ОБЪЕКТИВ 4,5—6/38—105; ВСТРОЕННЫЙ МОЩНЫЙ ИФО (ВЕДУЩЕЕ ЧИСЛО ОТ 13 ДО 17); ТРИ МОТОРНЫХ ПРИВОДА; DX-КОДИРОВАНИЕ, КОМПЬЮТЕРНОЕ УПРАВЛЕНИЕ, ИМЕЕТСЯ ТОЧЕЧНОЕ ЭКСПОНОМЕТРИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ; ГАБАРИТЫ — 132×79×92 мм; МАССА 585 г.

«МИРАЙ» ФИРМЫ «РИКО». ЭТО ПОЛНОСТЬЮ АВТОМАТИЗИРОВАННЫЙ ЗЕРКАЛЬНЫЙ 35-мм ФОТОАППАРАТ С АФ, С ВСТРОЕННЫМ МАКРО ОПф $4^{\times}$ (f′=35—105 мм); ЧЕТЫРЕ ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ ПРОГРАММЫ; ВСТРОЕННЫЙ ИФО; ЭЛЕКТРОУПРАВЛЯЕМЫЙ ЗАТВОР — ВЫДЕРЖКИ ОТ 32 ДО 1/1000 с и «В»; ДВЕ ИЗМЕРИТЕЛЬНЫЕ ЭКСПОСИСТЕМЫ; ПЯТЬ ВСТРОЕННЫХ МОТОРОВ; ВОЗМОЖНА РУЧНАЯ ФОКУСИРОВКА; МИНИМАЛЬНАЯ МАКРОДИСТАНЦИЯ 0,49 м; СИНХРОНИЗАЦИЯ НА 1/100 с; ПРОТЯЖКА ПЛЕНКИ — 2 кадра/с; DX-КОДИРОВАНИЕ; ГАБАРИТЫ — 135×126×81 мм; МАССА 1010 г.

НОВИНКОЙ «ИНТЕРКАМЕРЫ-89» СТАЛА ГОЛОВКА «МЕОГРЕЙ» ЧЕХОСЛОВАЦКОЙ ФИРМЫ «МЕОПТА». ОНА ПРЕДНАЗНАЧЕНА ДЛЯ ЧЕРНО-БЕЛОЙ ПЕЧАТИ НА ФОТОБУМАГАХ С ПЕРЕМЕННОЙ КОНТРАСТНОСТЬЮ. ШКАЛА ФИЛЬТРАЦИИ ПРОГРАДУИРОВАНА В ЕДИНИЦАХ КОНТРАСТНОСТИ ФИРМЫ «ИЛЬФОРД» (ОТ 0 ДО 5)

НОВАЯ ИЛЬФОРДОВСКАЯ ФОТОБУМАГА ТАКЖЕ С ПЕРЕМЕННОЙ КОНТРАСТНОСТЬЮ. ОНА ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ ПРЕДЫДУЩЕЙ БУМАГИ БОЛЕЕ ПОДЛИННОЙ ГРАДАЦИЕЙ ОТ 0 ДО 5, БОЛЕЕ ЯРКИМ БЕЛЫМ ТОНОМ И БОЛЕЕ БОГАТЫМ ЧЕРНЫМ, БОЛЬШОЙ СТОЙКОСТЬЮ К НЕАКТИНИЧНОМУ ОСВЕЩЕНИЮ.
ФОТО ДЖИММИ ВОРМСЕРА

Петр Зарчев **Клуб фотодеятелей**



ПЕТР ЗАРЧЕВ,
ДИРЕКТОР
ТВОРЧЕСКО-ПРОИЗВОДСТВЕННОГО КОМБИНАТА
«БОЛГАРСКАЯ ФОТОГРАФИЯ»

Творческо-производственный комбинат «Болгарская фотография» способствует развитию художественной фотографии, занимается фотопропагандой и фоторекламой. Одно из основных направлений деятельности комбината — фотосервис, который мы хотя и не включаем в границы творческой фотографии, но отдаем себе отчет в том, что через него фотография очень часто входит в контакт с человеком.

Клуб фотодеятелей Болгарии, созданный при комбинате, объединяет авторов, активно занимающихся творческой фотографией, вне зависимости от их статуса профессионалов или любителей. Решающим условием при приеме в члены клуба являются конкретные достижения фотографа. Для его организационного стиля характерен целенаправленный уход от официозности, создание условий для нормального общения между членами клуба, в котором постепенно вырабатываются демократические принципы и формы работы. Принципы эти сегодня, во времена гласности и перестройки, особенно актуальны: освобождение фотоискусства от эстетического диктата, переход к живым, динамичным, пусть даже порой противоречащим друг другу художественным и эстетическим идеям.

Начавшийся в 80-е годы поворот в социальной жизни болгарской художественной фотографии — от нормативности к художническому самовыражению и многоплановости — был связан и с поворотом в изобразительных поисках: от традиционных фотографических штампов к эксперименту и пластической изобретательности. Сегодня авторов, которые осуществили этот поворот — Деяну Стаматову, Иво Хаджимишева, Йордана Йорданова, Георги Нейкова, Живко Арабова, Надежду Чипеву, Антони Георгиева и других, считают представителями молодого поколения не столько по возрасту, сколько по желанию обновить болгарскую фотографию. Они останутся «молодыми» в нашем фотоискусстве, потому что благодаря им оно пережило, может быть, запоздалую, а может быть, и своевременную молодость.

Строгие критики обвиняли их в формализме, в камерности, в «бегстве от жизни», но не замечали самого важного: фотоискусство — это молодое искусство (особенно у нас), которое все еще ищет себя, собственные границы и законы, и это не только подталкивает, но и заставляет фотографов исследовать формотворческие приемы и стили.

Как это ни парадоксально, но критики не только не помешали, но даже помогли процессу обновления. Они научили молодых формировать позиции и защищать их. Дискуссии превратились в принцип фотографической жизни и мышления. Мы остро спорили, должен ли клуб фотодеятелей отдать предпочтение художественной фотографии или сбалансировать свои интересы между разными видами творческой фотографии: журналистской, научной, прикладной и т. д. И хотя в последнее время наметился поворот ко второму направлению, основные принципы остаются неизменными: Клуб фотодеятелей — это единственная организационная форма, через которую фотоискусство может получить социальное звучание в нашей культуре, в то время как другие виды фотографии находят свое место в массовой коммуникации, научных изданиях, рекламе и т. д.

В общих чертах можно сказать, что политика Клуба фотодеятелей Болгарии характеризуется как процесс, в котором произведения художественной фотографии сами рождают критерии оценки, чтобы позже она сама могла бы направлять свое развитие.

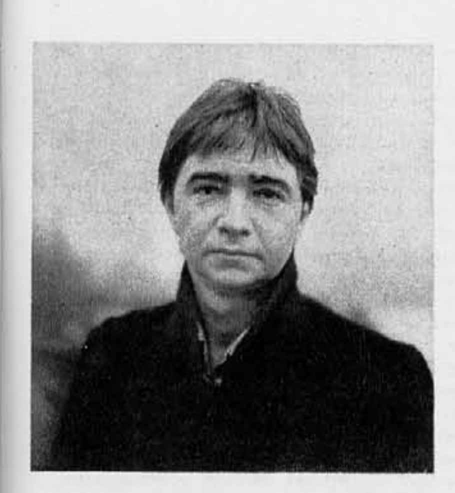
Фотопропаганда использует более стереотипные формы социальной организации, и это определяется ее спецификой. Она выполняет конкретные идеологические и политические задачи, непосредственно отражает и связывает сознание отдельного человека с событиями в нашей и международной общественной жизни. Среди фотографов, работающих в этой области, отметим Велислава Николова, Розу Сотирову и Палому Илиеву.

Мне кажется, что наша фотопропаганда страдает двумя главными болезнями: слабой селекцией в отборе проблем и лобовой их подачей. Некоторые ее формы, и прежде всего фотовитрины, большей частью дублируют друг друга, малоактуальны и остаются на уровне пересказа увиденного и услышанного. Вообще современного зрителя трудно убедить средствами только прямой пропаганды; декларативность должна быть заменена чем-то новым, «живым» единством между фактами и тезисами, а это может произойти в результате всеобщей перестройки.

В одном мы уверены — основной путь перестройки фотопропаганды — это перенесение части ее задач на фоторекламу. Яркая реклама, подчеркивая достоинства отдельного товара, по существу пропагандирует определенный образ жизни и, более того,— определенную мировоззренческую ориентацию. Можно сказать, что болгарская фотореклама, благодаря усилиям Дома рекламы «Ферек» при Национальном фотографическом агентстве, уже отказалась от архаичности узких утилитарных рамок и постепенно преобразуется в свободное художественное движение со своими приверженцами, своими корифеями, среди которых Явор Попов, Марио Маринов, Михаил Нейков, Петер Франц и другие.

На договорной основе мы осуществляем активные творческие контакты с родственными организациями в Советском Союзе: АПН, ТАСС, «Советским фото», Союзом фотохудожников Литвы и другими. Обмен фотовыставками и фотографической информацией, изучение положительного опыта друг друга помогают нам лучше и в правильном направлении двигать развитие художественной фотографии. В целом можно сказать, что болгарская фотография стоит на пороге преобразований, которые вольно или невольно затронут каждого — от автора до администратора, от редактора до зрителя. Однако важнее другое — творческий актив нашей фотографии не один год готовился к этому, постоянно подвергая оценке и переоценке достигнутое.

Кристиан Кожоль «...Нет хороших и плохих сюжетов»



КРИСТИАН КОЖОЛЬ,
ДИРЕКТОР ФРАНЦУЗСКОГО ФОТОАГЕНТСТВА «ВЮ»

Работа в Международном жюри в Будапеште, отбиравшем снимки на выставку, посвященную 150-летию фотографии, явилась для меня большой удачей — как в смысле оказанного мне приема, так и в смысле качества представленных работ. Однако настоящим событием выставки явилось широкое участие в ней советских фотографов на качественно ином, международном уровне.

Мы давно знакомы с работами неутомимого труженика Дмитрия Бальтерманца, который и здесь представил свои новые фотографии, с работами Антанаса Суткуса и Александраса Мацияускаса, давних литовских участников международных конкурсов, Владимира Вяткина, отмеченного в Амстердаме на «Уорлдпрессфото». Теперь мы открыли для себя многочисленных «фотографов перестройки», и среди них — авторов из «Огонька». Павел Кривцов и Игорь Гаврилов, без сомнения, крупные фотографы, но увидеть их работы на международных выставках стало возможным лишь с недавних пор. Радость открытия не мешает, однако, задуматься о смысле перемен в советской фотографии.

В течение последних 20 лет наши познания о фотографии в СССР накапливались слоями. Мы знакомились и с информационными материалами ТАСС и АПН, параллельными по своей тематике официальным высказываниям. Фотографии достоверные, но поднадзорные. Однажды ответственный представитель АПН рассказывал нам о материалах, присылавшихся каждые два месяца из Афганистана в агентство репортерами, которые сопровождали советские войска там, где не бывал ни один западный репортер. Но мы так и не увидели эти репортажи на Западе, хотя они — часть памяти человечества. Может быть, это случится в будущем.

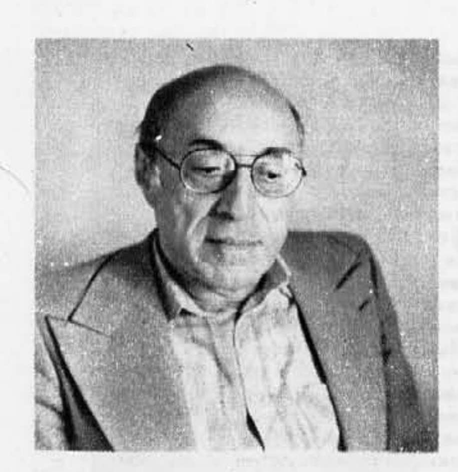
Мы следили также за работами членов Общества фотоискусства Литвы, в которых больше экспрессионизма, беспокойства и импульсивности. На каждом фестивале или выставке их снимки говорили нам о жизненности такого взгляда на действительность.

На протяжении десяти последних лет, в особенности на «Уорлдпрессфото», мы видели замечательные работы на разные темы, начиная с эпизодов повседневной жизни — с тем, что в ней было положительного, и кончая техническими и медицинскими достижениями Советского Союза, а также романтические и впечатляющие картины природы. Они служили прославлению Добра и Величия. Мы чувствовали силу подтекста, но вместе с тем ценили и чисто фотографические достоинства снимков, хотя эстетически они были зачастую устаревшими. С появлением цветных работ Владимира Вяткина мы узнали, что в Советском Союзе существует эстетика, сопоставимая с западной. В выборе тем, в формальном подходе, в отходе от графических условностей эти снимки ничем не отличались от репортажей европейских журналистов, но ограничивались лишь положительной тематикой.

Сегодняшние перемены значительны. Глазами великолепных советских фотографов мы можем видеть солдат, получивших ранения в Афганистане, сюжеты о тюрьмах, об учреждениях для несовершеннолетних преступников, о самоубийцах, алкоголиках, наркоманах и нищих — иными словами, о скрытых до сего дня сторонах советского общества, которые нам, как зрителям, были до сих пор неизвестны. К тому же все это воплощено в такой форме, которая заставляет забыть об условностях,— в снимках очевидна свобода выражения и собственное дыхание фотографа. Как же не отметить точность и совершенство этих работ? В этом смысле Будапешт был для меня удачей.

Остается лишь один вопрос. Когда я вижу множество заявленных проблем, необыкновенный эпизод из жизни фотожурналиста — Чернобыль, жертвой которого среди других стал и облучившийся фотограф, у меня появляется не только уверенность в том, что я вижу ранее от меня скрытое, но и опасение, что не увижу более ничего другого. Я люблю фотографию и журналистику и не хочу больше поучительных историй об эффективном производстве. Но в СССР есть не только наркоманы, заключенные и «афганцы». Я вернулся в Париж с ощущением, что не увидел картин повседневной жизни, которые не могут не снимать великолепные фотографы, приславшие свои работы. И как журналист я говорю: нельзя давать обвести себя вокруг пальца. Радость открытия крупных авторов не может заслонить беспокойства. Увидеть то, что скрывалось, отрицалось или замалчивалось, чрезвычайно важно, и это помогает узнать страну, без которой не обходится мировое равновесие. Но когда слишком хочешь показать другим то, что они хотят увидеть, то этим самым сеешь сомнение. Снимать запреты, конечно, на пользу, но одновременно это несет в себе зародыш оглупляющего воздействия, свойственного части западной прессы. Когда сегодня это стало возможным, хочется видеть лучшие репортажи больших фотографов, которых мы открыли. Пусть они рассказывают о писателях, об Армении, о местных традициях, о борьбе со СПИДом, о повседневной жизни семьи или о подготовке космонавтов. Для универсального языка, каким является фотография, нет хороших и плохих сюжетов. Есть лишь хорошие фотографы, которые открывают нам глаза на мир и на самих себя.

Анри Вартанов **На принципах эстетического плюрализма**



АНРИ ВАРТАНОВ,
ЗАВЕДУЮЩИЙ СЕКТОРОМ
ВНИИ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Не принято как-то у нас рассуждать на тему: советская фотография в контексте мирового фототворчества. Крайне редко (разве что по поводу юбилея, подобного нынешнему) возникает такой разговор. Да и тот обычно сводится к одной из крайностей. Либо (такое бывает чаще) идет возвышенный панегирик, при котором наша страна объявляется «родиной фотографических слонов», а мы, соответственно, лидерами мирового фотографического процесса, либо (гораздо реже) мы начинаем посыпать голову пеплом, жаловаться на плачевное состояние не только техники, но и творчества.

Вместе с тем вопрос о нашем месте в мировой фотографии достоин самого пристального внимания. Он не может ограничиваться задачами юбилейного славословия и, тем более, не сводится к понятиям культурного престижа нации.

Взгляд на состояние советской фотографии сквозь призму происходящего в мире не ограничивается любопытством: ну, как там наши, выдерживают ли конкуренцию с сильными партнерами?! Есть и другой аспект этой проблемы: рассматривая процессы — отечественный и мировой — в сравнении, отчетливее и полнее представляешь себе как достоинства, так и недостатки происходящего в нашей фотографии.

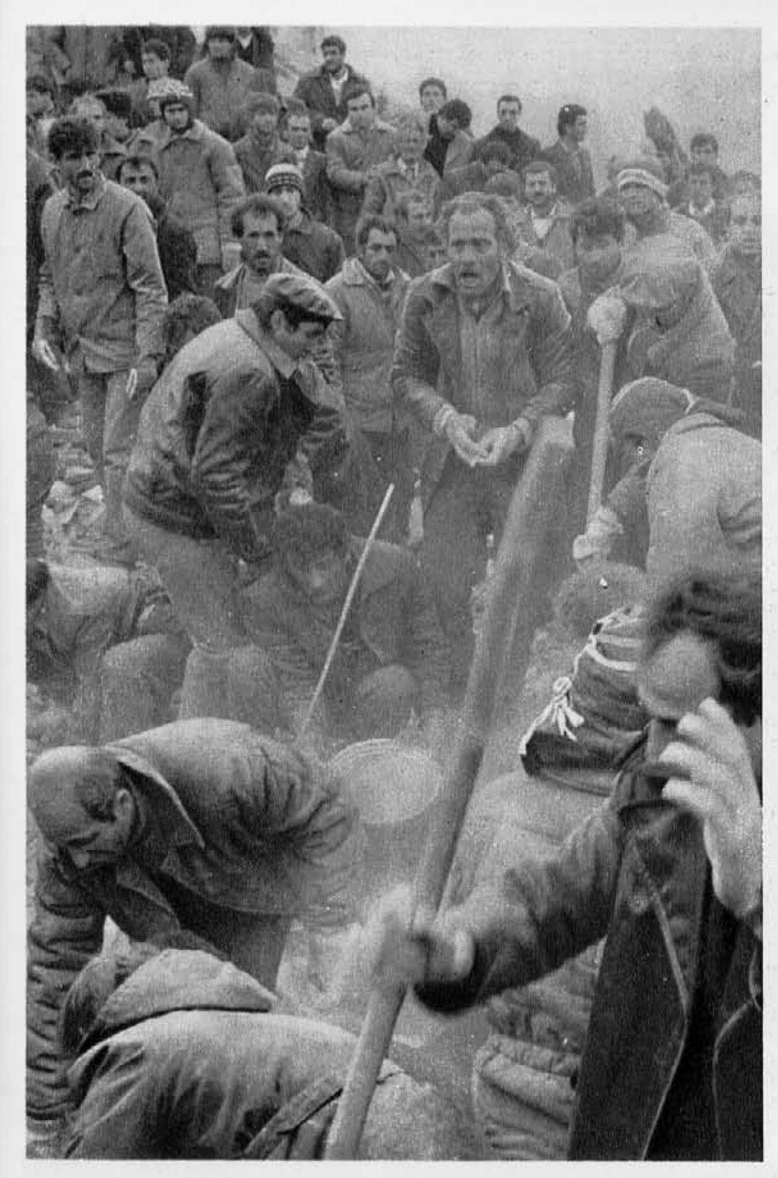
Сразу же замечу: как и в кино, а также на телевидении, в фотографии живут и развиваются два самостоятельных русла — документалистика, газетно-журнальная информация и публицистика, с одной стороны, и основанное на авторском воображении, идущее в русле изобразительных искусств, творчество, получившее название художественной фотографии,— с другой. Направления развития двух ветвей светописи весьма несхожи. Но и близость их друг другу, характерная для новаторской фотографии 20-х годов, в последние годы не ослабевает.

Новаторы первых послереволюционных десятилетий — А. Родченко, Б. Игнатович, А. Шайхет и их коллеги — были в своем творчестве и журналистами, и художниками одновременно. Они рассказывали о происходящем в стране и, вместе с тем, искали новые средства художественной выразительности, доступные съемочной камере. Представители традиционных жанров художественной фотографии отошли в ту пору в тень: считалось, что они в своих работах — эпигоны буржуазного салона.

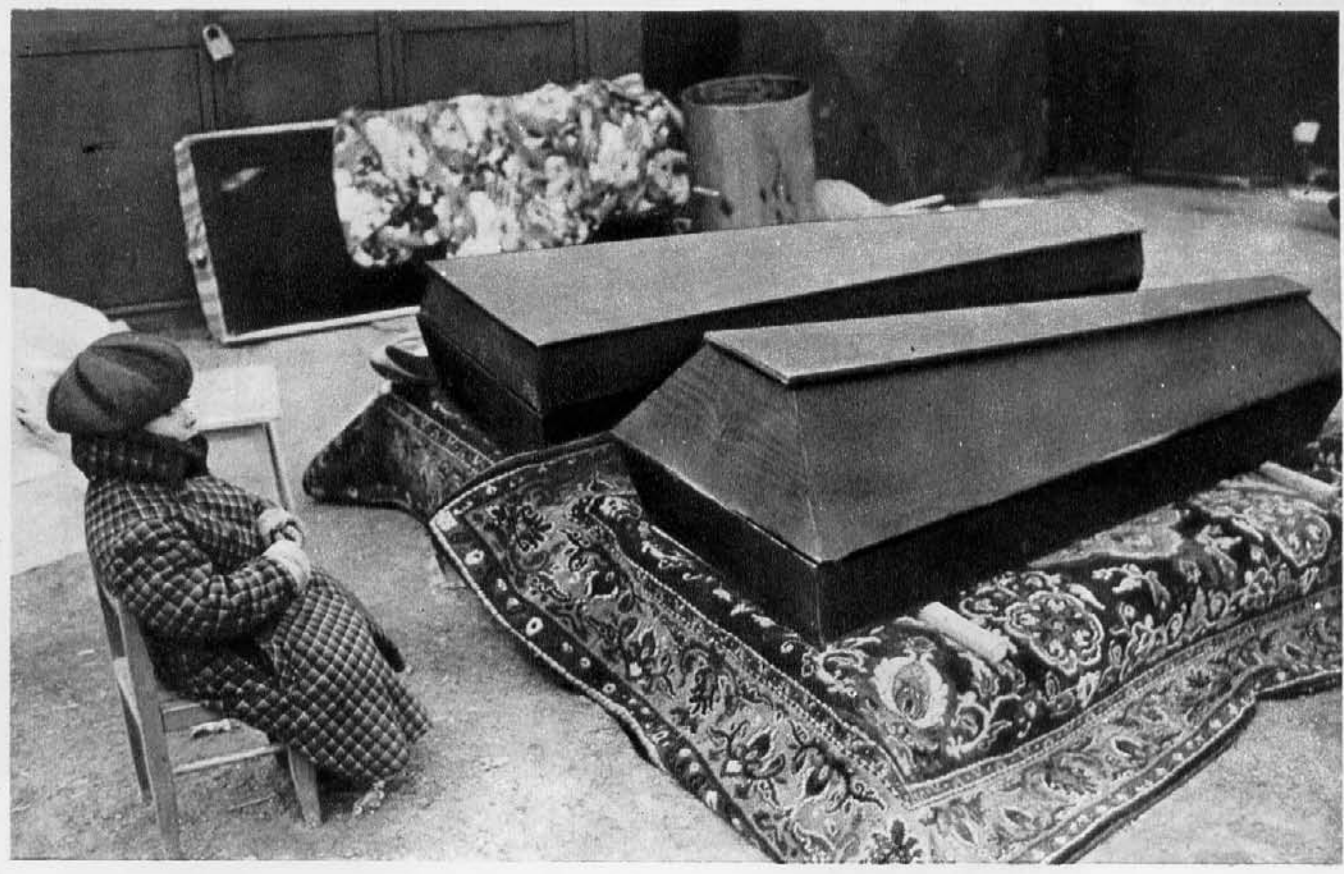
С тех пор так повелось, что на всех этапах истории советской фотографии — и во время войны, и во время короткого творческого взлета на рубеже 50-х и 60-х годов, и даже в конце 60-х — начале 70-х (напомню ярко заявившую о себе в это время литовскую школу) — самые талантливые авторы работали «на стыке» двух направлений — документального и художественного. Это, несомненно, составляло неповторимое своеобразие нашей светописи, но, одновременно, затрудняло ее функционирование на международной арене.

АЛЕКСАНДР МАКАРОВ
ТРАГЕДИЯ АРМЕНИИ (ИЗ СЕРИИ)





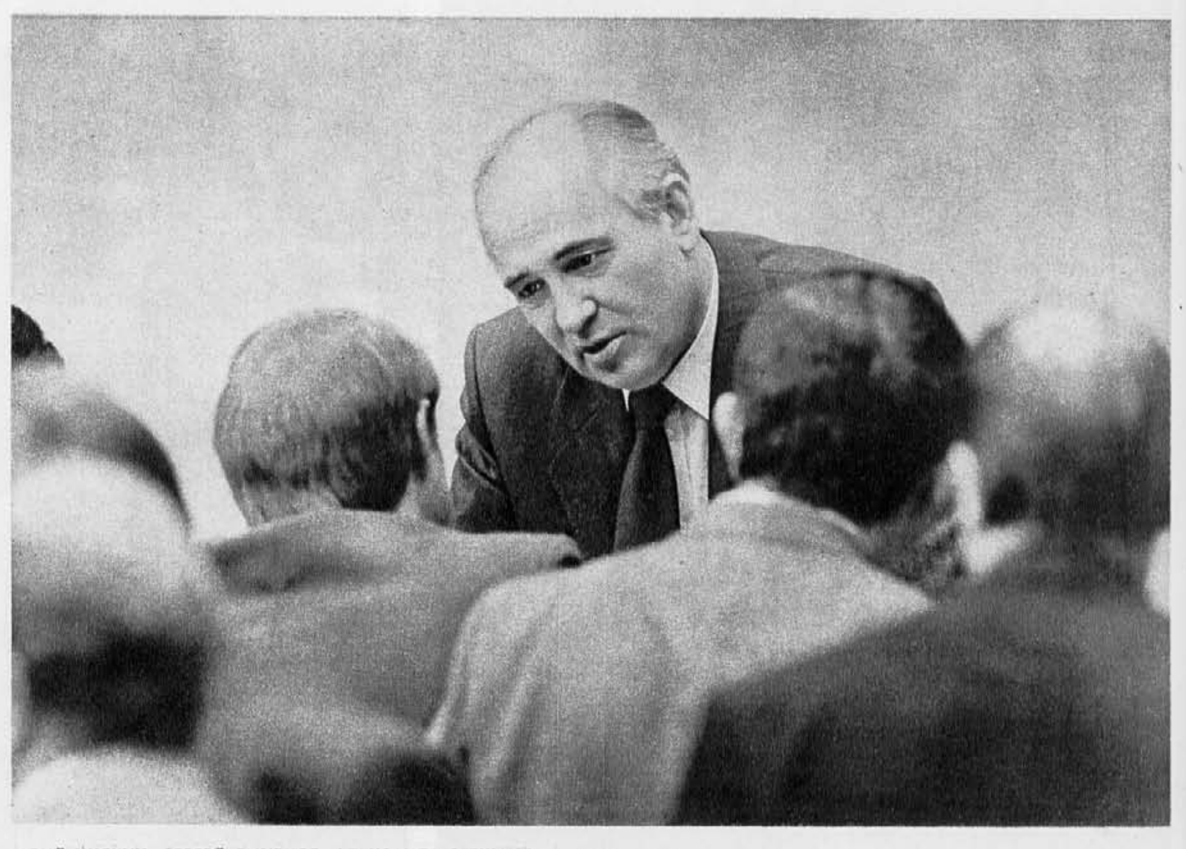






АНДРЕЙ СОЛОВЬЕВ
ГОРЕ АРМЕНИИ (ИЗ СЕРИИ)

Достаточно познакомиться с многочисленными альбомами, выпущенными по итогам популярных журналистских выставок «Уорлдпрессфото», с одной стороны, и художественных выставок, проводимых под эгидой Международной федерации фотоискусства (ФИАП),— с другой, чтобы убедиться в этом. Советские экспонаты на них выделялись определенным «акцентом». На «Уорлдпрессфото» они выглядели несколько эстетизированными, недостаточно информативными, на фиаповских выставках, напротив, казались излишне заземленными, исполненными непривычного здесь жизнеподобия. Поэтому, наверное, наши работы не всегда «вписывались» в параметры мировых фотографических критериев и подчас оказывались недооцененными.
Сегодня — и это подтверждается приведенными здесь снимками, получившими высокие награды на международных выставках,— можно говорить о заметном повышении престижа советской фотографии на мировой арене. Дело даже не в увеличении числа полученных призов, а в том, в каких разрядах они получены, и, главное, за какие произведения.
Устроители крупных журналистских выставок прежде не раз упрекали нас за то, что в представленных СССР снимках было мало общественно значимых, интересных для зрителей разных стран событий, что сюжеты наших работ могли быть запечатлены и десять, и двадцать лет назад. «Вечные темы», вполне пригодные для выставок художественной фотографии, здесь обретали сусальный оттенок придуманной, ненастоящей жизни.
Сегодня, когда мы, не стесняясь, критикуем явления нашей духовной жизни застойного периода, можно не только согласиться с этими суждениями, но и раскрыть нехитрый механизм появления на свет «репортажей ни о чем». Администраторы от фотографии, которых мы нередко прятали от справедливой критики под именем «бильдредакторы» (находя, как водится, стрелочника, на которого можно все свалить) делали все, чтобы хоть сколько-нибудь острые, волнующие общественность темы не находили отражения на страницах газет и журналов.
Сегодня, благодаря происходящей в стране перестройке, многие, еще недавно наглухо закрытые для прессы темы, получили широкое освещение. Репортеры, которые на первых

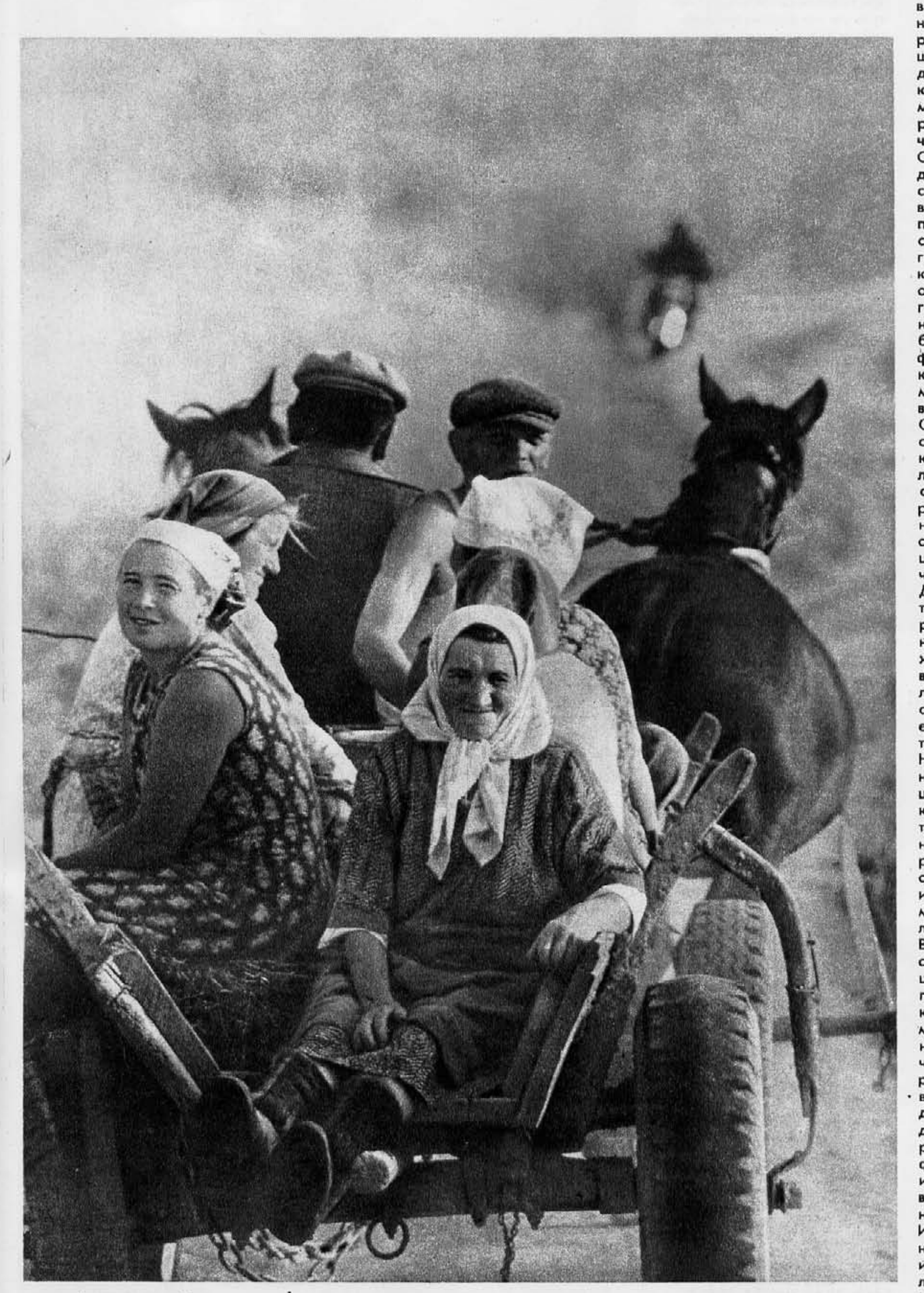


ЮРИЙ ИНЯКИН, СЕРГЕЙ СМИРНОВ, АЛЕКСАНДР СТЕШАНОВ («ИЗВЕСТИЯ»)
ИЗ РЕПОРТАЖА «НА СЪЕЗДЕ НАРОДНЫХ ДЕПУТАТОВ СССР»
(РАССКАЗ О РАБОТЕ ФОТОРЕПОРТЕРОВ НА СЪЕЗДЕ БУДЕТ ОПУБЛИКОВАН В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ «СФ»)



ПАВЕЛ КРИВЦОВ
РАБОЧИЙ ЗАВОДА «КРАСНЫЙ ПРОЛЕТАРИЙ»
(ИЗ ОЧЕРКА)

порах отставали в этом процессе от пишущей братии, в самое последнее время сделали значительный шаг вперед. Появились яркие, впечатляющие репортажи на такие волнующие, широко обсуждаемые в обществе темы, как молодежная преступность, наркомания, проституция, лимитчики, дома для престарелых, психиатрические лечебницы и т. д.
Особенно трудной темой для нашей фотожурналистики стало землетрясение в Армении. В отличие от подобных же трагедий, случившихся в прежние годы в Ашхабаде и Ташкенте, когда репортеры ограничились позорной фигурой умолчания,— здесь наши фотографы, работая бок о бок с асами мировой фотожурналистики, не только не уступили им, но и, на мой взгляд, одержали верх в творческом состязании. Они показали столь же высокий профессионализм, как и их зарубежные коллеги, но, кроме того, они сумели в своих снимках передать чувство сострадания, идущее от того, что страшная трагедия произошла в их стране, с их соотечественниками.
Для того, чтобы наши фотографы и впредь могли на равных участвовать в панораме мирового репортажа, необходимо, на мой взгляд, сделать еще немало. Во-первых, снять последние табу, которые все еще существуют на какие-то наиболее острые темы. Не могу, признаться, понять, почему тексты, посвященные событиям в Закавказье или Прибалтике, которые мы читаем регулярно в газетах, не могут сопровождаться снимками, сделанными столичными или местными репортерами. Неужто эти кадры могли бы кого-то шокировать?!
Второе. Полагаю, нужно создать условия, чтобы лучшие советские репортеры, подобно их зарубежным коллегам, могли бы снимать в горячих точках планеты. В этих случаях творческое соперничество обрело бы справедливое равенство возможностей. В достижении такой цели сгодились бы стажерство или работа по контракту наших фотографов в крупнейших информационных агентствах мира, в иллюстрированных изданиях.
И, наконец, третье. Организация получения фотоинформации у нас поставлена таким образом, что репортер, в большинстве случаев, работает строго — от сих до сих — по заданию своего начальства (простите, забыл — бильд-редактора). А оно (простите — он) часто формулиру-



ГЕОРГИЙ БОРИСОВСКИЙ
ПОРА СЕНОКОСА

ет тему, исходя из своих представлений о том, как должно выглядеть то или иное событие. Представлений, чаще всего сформированных газетными текстами. Таким образом, планируемое фотоизображение заранее обречено на вторичность, иллюстративность, а человек с камерой поставлен в положение исполнителя, лишенного, по существу, всякой самостоятельности.

У нас не часто встретишь репортера, вышедшего на «свободный поиск», имеющего камеру наготове и способного мгновенно отреагировать на событие, свидетелем которого он стал. Многолетняя привычка не столько фиксировать, сколько организовывать, подчас даже откровенно инсценировать происходящее, до сих пор не преодолена.

Одной из причин успеха советской фотожурналистики на международной арене стало появление в последние годы целой когорты молодых фотографов (в основном любителей), занимающихся собственно фотоискусством. Долгое время любители, свободные от начальственной опеки, исполняли гражданский долг, рассказывая в снимках о повседневности происходящего вокруг. Говоря другими словами, они были репортерами-лириками, повествуя о том, чему становились свидетелями.

И сегодня эта жизнеподобная струя в творчестве фотохудожников продолжает занимать важное место. Она, видимо, и приносит им международную известность. Может быть, тут дело в том, что любители раньше, нежели профессионалы-репортеры, откликнулись на зов перестройки, решительно расширив круг своих тем.

Но все же основными для художественной фотографии являются не столько репортажные, сколько традиционные жанры: портрет, пейзаж, натюрморт, аллегорическая композиция.

В разные исторические периоды отдельные из этих жанров выходят на передний план, обретают определенное эстетическое звучание. В последнее время, как мне кажется, пейзаж и портрет стали уступать в популярности натюрморту и аллегории.

Почему?

Потому, думаю, что определенность внешнего облика человека и уголка природы ставят пределы авторской фантазии, намерению фотографа трансформировать натуру. Последнее все больше увлекает сегодня молодых фотохудожников.

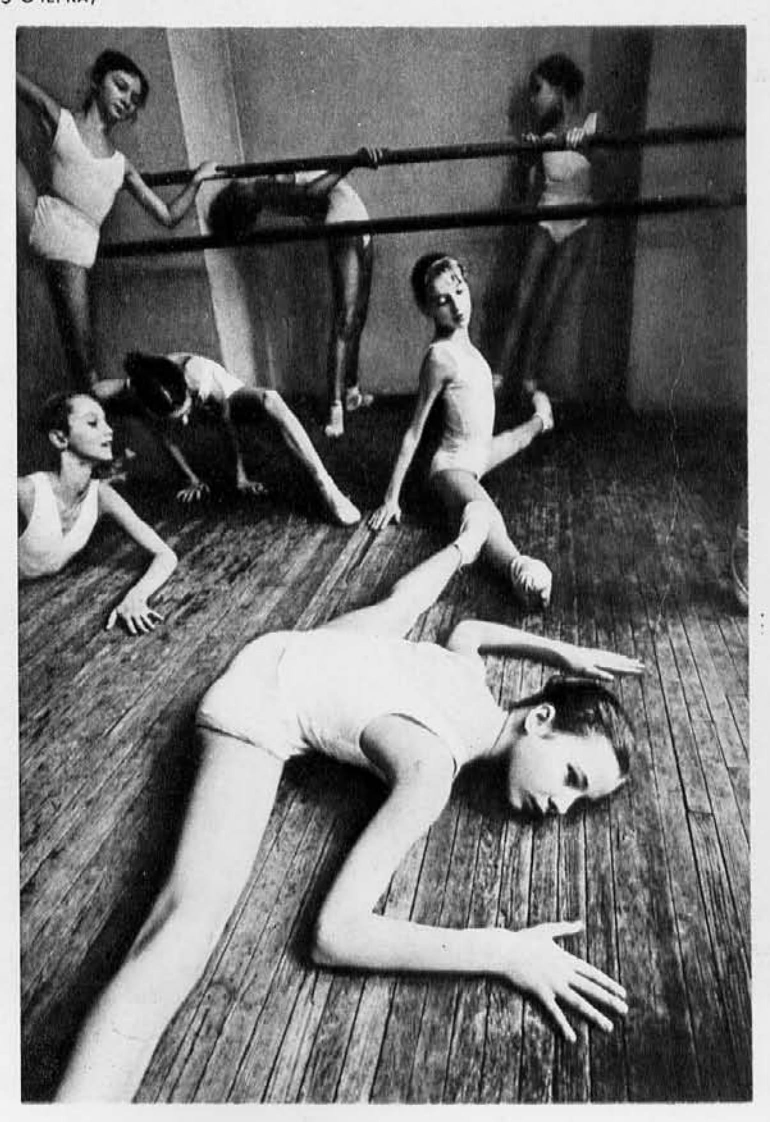
Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Долгое время у нас, как в изобразительном искусстве, так и в фотографии, не признавались, объявлялись чуть ли не формалистическими все попытки авторов хоть на немного отойти от простейшего жизнеподобия. Сегодня — и это тоже прямое следствие перестройки в идеологической жизни — отошли в прошлое догматические требования полного единообразия в использовании художественных возможностей каждого вида искусства. Восторжествовали принципы эстетического плюрализма, открывшие перед каждым автором широкие возможности для самовыражения. В этих условиях значительно расширился спектр представленных в нашем фотоискусстве тем, жанров, творческих направлений. Поклонников жизнеподобной жанровой фотографии стало, может быть, меньше, чем прежде, однако теперь уже это убежденные приверженцы подобного искусства. Работы мастеров бытового жанра, несмотря, казалось бы, на некоторую эстетическую старомодность, пользуются немалым успехом на международном поприще: они позволяют познакомиться с жизнью народов нашей страны, их обычаями и привычками.

Наряду с этим, почти не меняющимся в своих формах направлением фотоискусства, в последнее время получили распространение другие, ранее, фактически, невозможные. Они свидетельствуют о том, что наши молодые фотохудожники естественным образом восприняли те поиски выразительности, которые идут сегодня в мировом фотоискусстве.

Особенно сильны две тенденции, воплощенные в названных выше жанрах натюрморта и аллегории. Они свидетельствуют о том, что в нынешней фотографии усилился, если так можно выразиться, исследовательский момент. Внимательно рассматривая многообразие внешнего мира, поклонники нынешнего натюрморта терпеливо разгадывают ребусы, которые им «задает» как природа, так и созданный руками человека вещный мир. Чаще всего они обращаются к тем предметам, которые встречаются нам на каждом шагу. Однако в фотографическом претворении знакомое вдруг обретает облик неведомого, подчас даже странного, заставляя и человека с камерой, и нас, зрителей, пристально вглядываться в лики материи, разгадывать присущий ей



СЕРГЕЙ ПЕТРУХИН
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
БАЛЕТНОЕ УЧИЛИЩЕ
(ИЗ ОЧЕРКА)



ВЛАДИСЛАВ ТИТОВ
СХВАТКА СО СПРУТОМ

АНАТОЛИЙ ИОЛИС
СПАСИТЕ!

С. ШИПУЛИН
ЗАКАТ

И. ЕВСТИФЕЕВ
ВРАТАРЬ

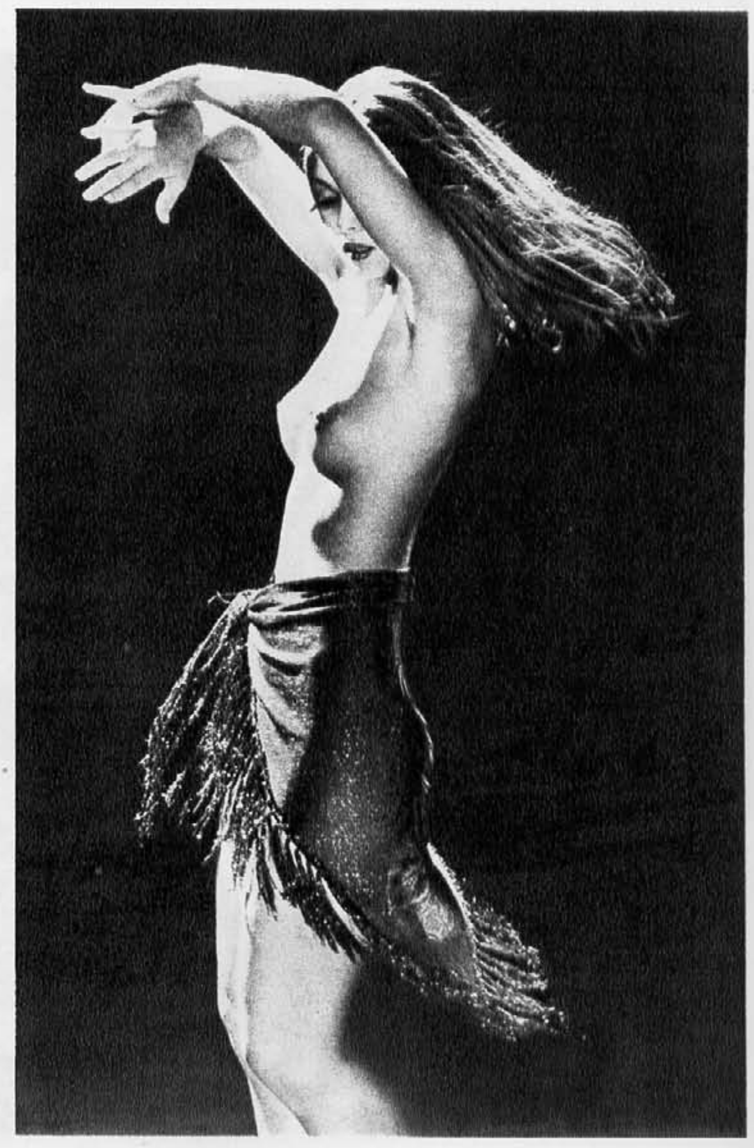


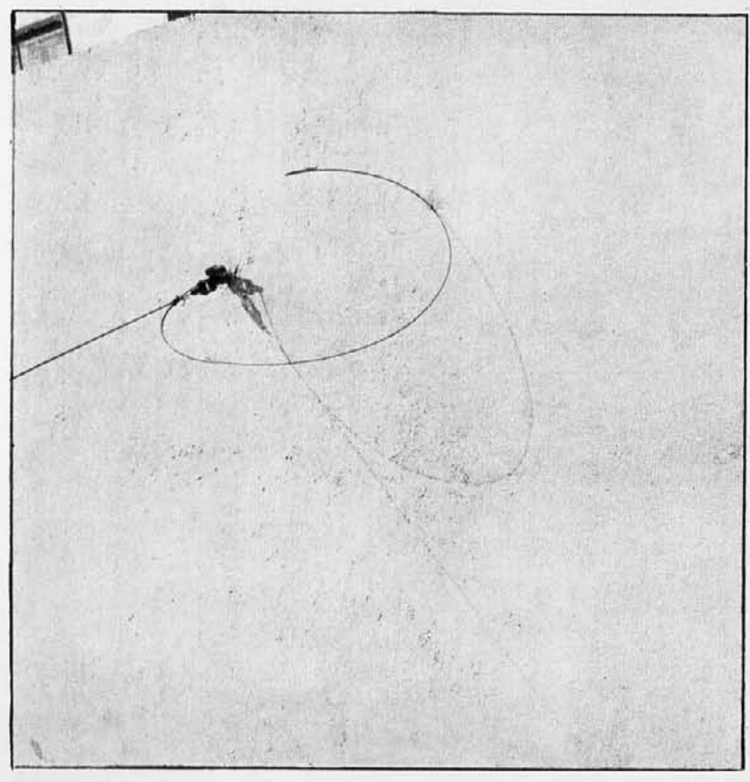
Г. БОРИСОВСКИЙ
АРМЯНСКИЙ ПЕРЕУЛОК

В. ФЕДОРЕНКО
ПОРТРЕТ ДАМЫ



Н. ЛУКЬЯНЕНКО
ТАНЕЦ





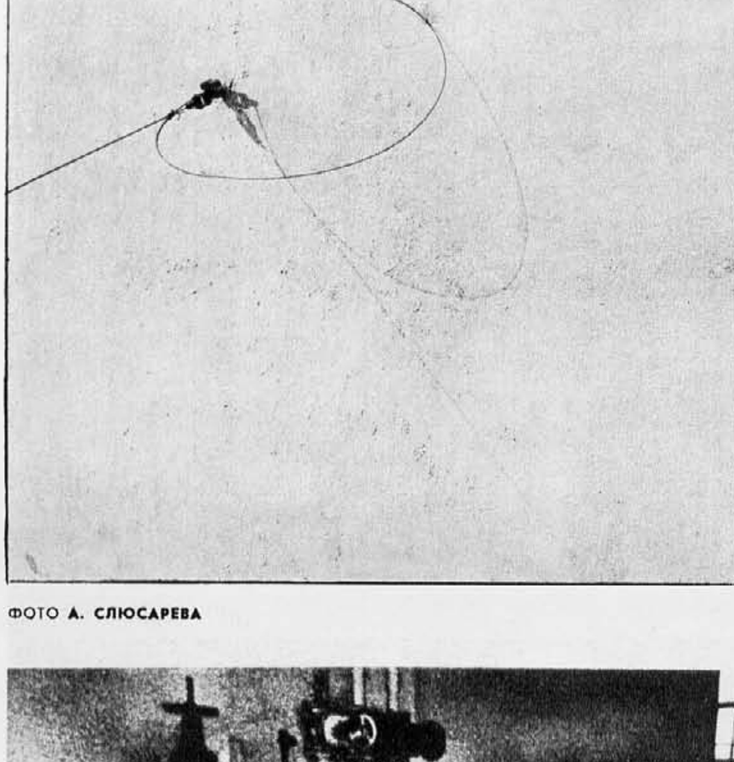


ФОТО А. СЛЮСАРЕВА

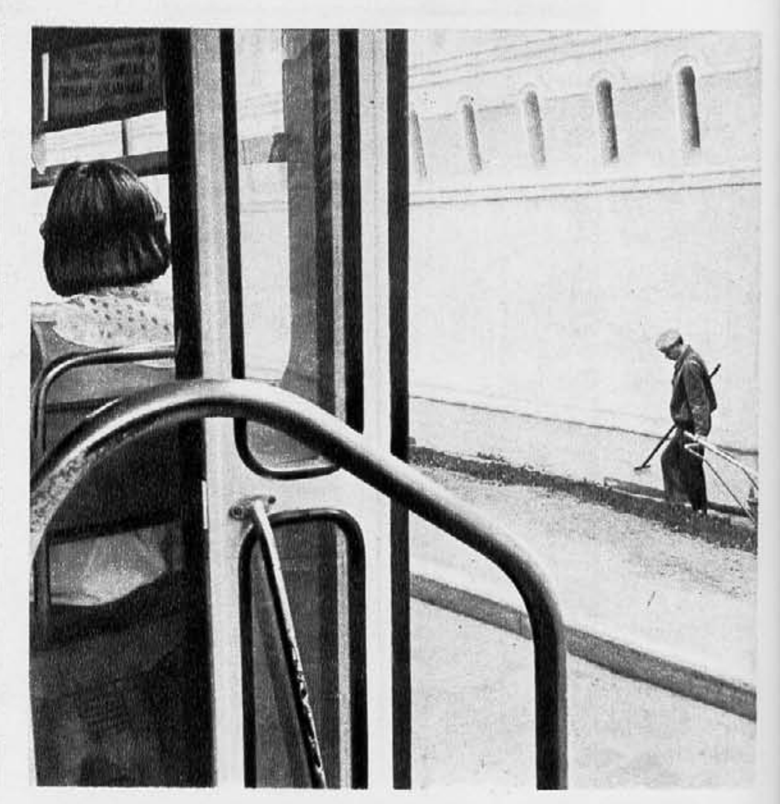


ФОТО Б. САВЕЛЬЕВА



ФОТО В. ФИЛОНОВА

ФОТО И. МУХИНА



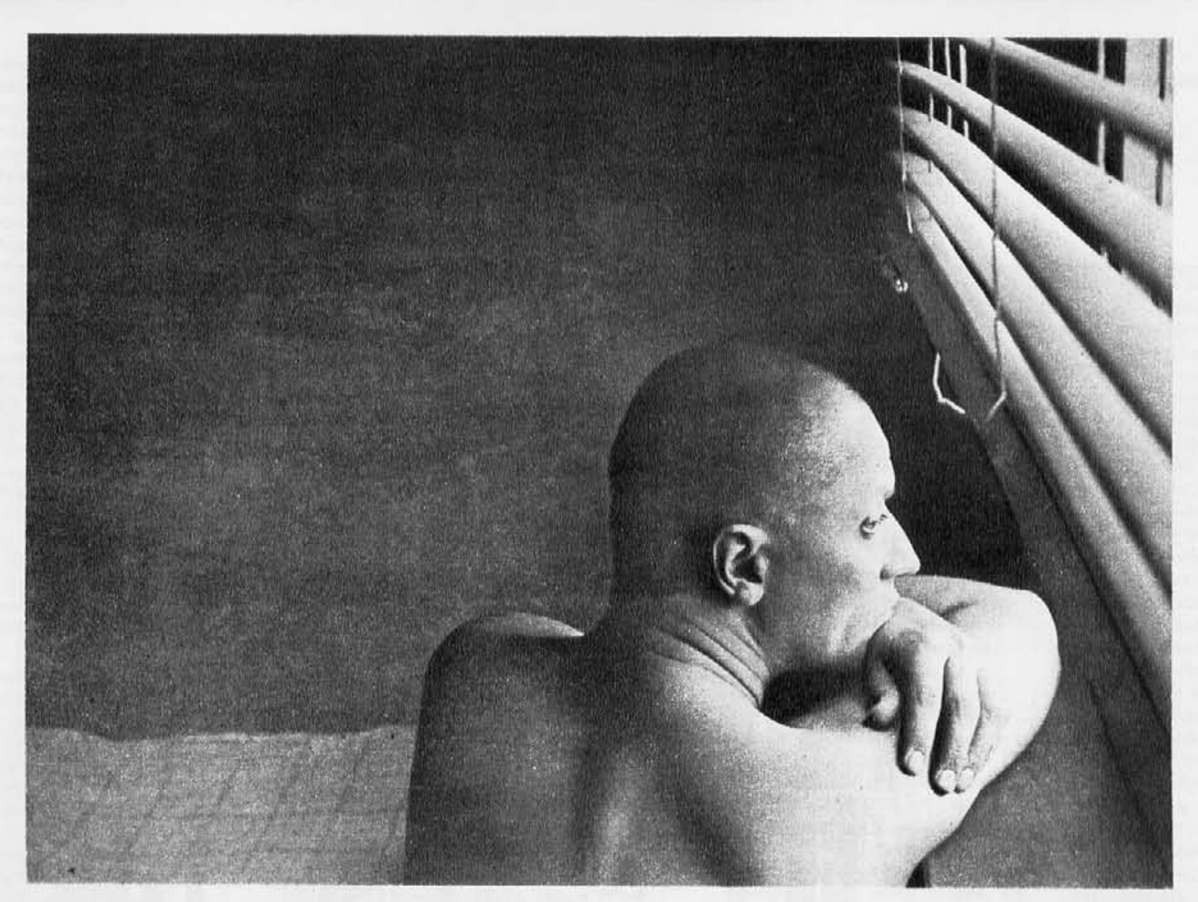
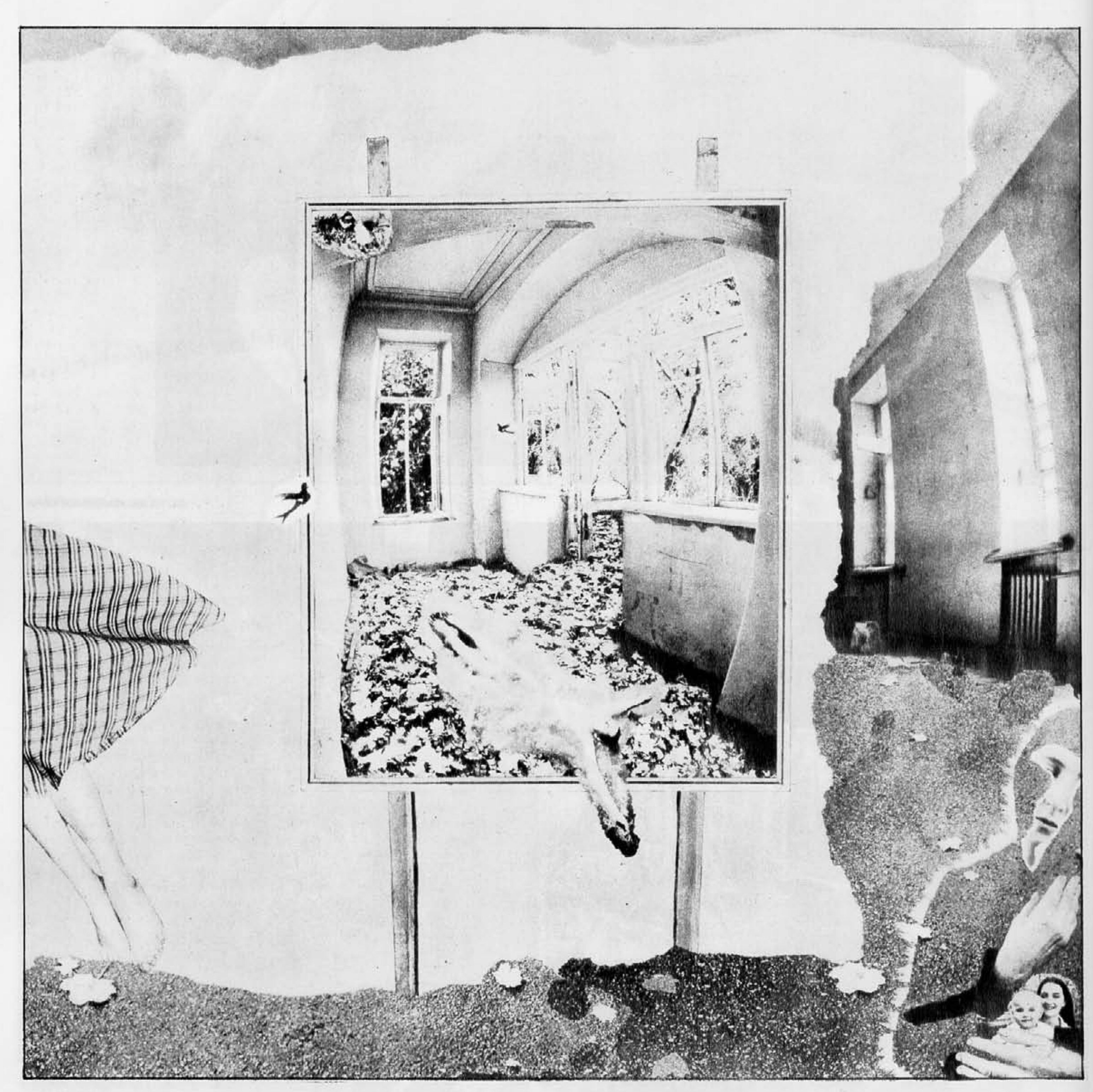


ФОТО **Е. ДАРИКОВИЧ**

ФОТО **М. ЛАДЕЙЩИКОВА**



Е. ПАВЛОВ
МАСТЕРСКАЯ

глубинный смысл.
Если исследование, проводимое в натюрморте, касается по преимуществу внешних контуров предметов, то в получившей в последнее время широкое распространение фотоаллегории интерес художника направлен внутрь — не только материального мира, но и человека.
Несмотря на широко распространенное мнение, будто удел фотографии — лишь внешний мир (работая над этой статьей, я прочел в центральной газете в интервью известного живописца: «Никакая фотография внутренний мир не передает. Это может только художник»), современная светопись все настойчивее и активнее проникает в ранее запретную для нее зону.
В этих направлениях, новых для нашего фотоискусства, пока что, на мой взгляд, нередко проскальзывают нотки вторичности, стремления молодых авторов быть «не хуже других». Однако несмотря на все эти болезни роста, несомненным является главное: наши фотохудожники, вступив, фактически, совсем недавно на тот путь, по которому мировое фотоискусство идет уже несколько десятилетий, сразу же показали свои эстетические потенции, не затерялись на фоне ведущих фотографических держав. Их голос внятно слышен в хоре поклонников современного фотографического авангарда.
Даже беглого взгляда на советскую фотографию в юбилейном году достаточно, чтобы ясной стала прямая зависимость творчества от духовного климата, установившегося после апреля 1985 года в нашей стране. За четыре года, конечно, сделано еще не так много. Однако перемены — в том числе и достижения на международной фотографической арене — заметны, что называется, невооруженным глазом. Они внушают еще большие надежды на будущее.

Фотоколлекция музея имени А. С. Пушкина

Шесть лет назад в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина состоялась первая фотовыставка. «СФ» опубликовало тогда интервью с ее организатором, Виктором Александровичем Мизиано. Как складывается сегодня жизнь светописи в одном из крупнейших музеев страны — об этом рассказывает В. Мизиано в интервью «СФ».

«СФ»: — Как было воспринято вторжение фотографии «со своим уставом в чужой монастырь»?

В. М.: — Идея создать фотоколлекцию в нашем музее обрела реальное воплощение не сразу, и все было не просто, несмотря на энергичную поддержку администрации. Возникло множество проблем как технического, так и творческого характера. Задумано было сформировать коллекции и западного, и русского фотоискусства, хотя в музее русско-советский графический материал есть только в отделе графики. Соседство светописи с полотнами Пикассо, Матисса и других титанов живописи требовало новых критериев оценки и отбора и, главное,— определения ее места в контексте синтетического художественного собрания. Мнение специалистов не было единым. На первой нашей выставке «Мастера современной итальянской фотографии» были представлены многие авангардные направления в фотоискусстве. Следующей стала экспозиция работ выдающегося чехословацкого фотохудожника Йозефа Судека, творчество которого представляется удивительно органичным для музейной среды, предполагающей высокое эстетическое качество.
Обе выставки вызвали самые противоречивые мнения знатоков современного искусства: у одних — энтузиазм и понимание того, что фотография — феномен художественной культуры, у других — недоумение и даже раздражение — «Бытовой сервис — в музее?!» В общем, революционность этого жеста не всеми в профессиональной среде была оценена положительно, а Министерство культуры до сих пор не сказало ни да, ни нет по поводу нашего начинания. Работники министерства ссылаются на отсутствие у них специалистов по оценке фотопроизведений. Это означает, что закупку фотографий мы ведем пока сами и только через свои закупочные фонды, не имея возможности использовать фонды министерские.
Во время проведения в Москве аукциона «Сотбис» мы с горечью сравнивали цены, которые были предложены в долларах за авторские отпечатки Родченко, с теми, которые мы могли предложить наследникам фотомастера.

«СФ»: — Но несмотря ни на что, фотоколлекция в музее имени А. С. Пушкина — уже реальность?..

В. М.: — Да, художественная фотография обрела права наряду с живописью, скульптурой, графикой, печатной графикой, рисунком, прикладным искусством, нумизматикой. Работа по формированию фотоколлекции идет полным ходом.
В активе ее сейчас имеющиеся у нас собрания авторских отпечатков классиков советской фотографии — Наппельбаума, Шайхета, Игнатовича, Родченко. Купленные и подаренные работы современных польских, итальянских, испанских фотографов, снимки литовского фотохудожника Луцкуса, которые мы с ним отбирали при его жизни. Многое из этого зрители увидели на нашей фотовыставке «Новые поступления». Естественно, это только начало. Нам очень нужны поддержка и понимание тех, кто хранит уникальные снимки в авторской печати и негативы выдающихся фотографов старшего поколения (до современных очередь дойдет несколько позже). Каждый четверг у нас в музее — экспертизный день, и мы очень хотели бы видеть у себя обладателей частных фотографических собраний. «Четверги» проходят в помещении церкви Святого Антипия, что на улице Маршала Шапошникова.

«СФ»: — Несколько слов о зарубежных фотографических связях музея и «наполеоновских» планах.

В. М.: — Есть договоренность о сотрудничестве и обмене выставками с крупнейшим в Европе музеем фотографии «Элизе» в Швейцарии — хотим получить у них коллекцию работ фотографа с мировым именем Роберта Франка, автора альбома «Американцы». Налажен контакт с Центром фотографии в Париже — «Пале де Токио». Часть нашего собрания будет направлена в Прагу, на выставку, посвященную 150-летию фотографии, в знаменитый выставочный зал общества «Манес».
«Наполеоновский план» тоже есть — он называется скромно: «Перспективный план музея», где в будущем отстроенном музейном городке коллекция художественной фотографии получит свое «шале» — старинный особняк на Волхонке. Хотелось бы иметь там помещение для спецхранения, залы для просмотра видеопрограмм, постоянных и сменных экспозиций, где наряду с шедеврами мировой светописи непременно будут демонстрироваться антиклассические, авангардные, радикальные работы, обладающие высокими эстетическими достоинствами.

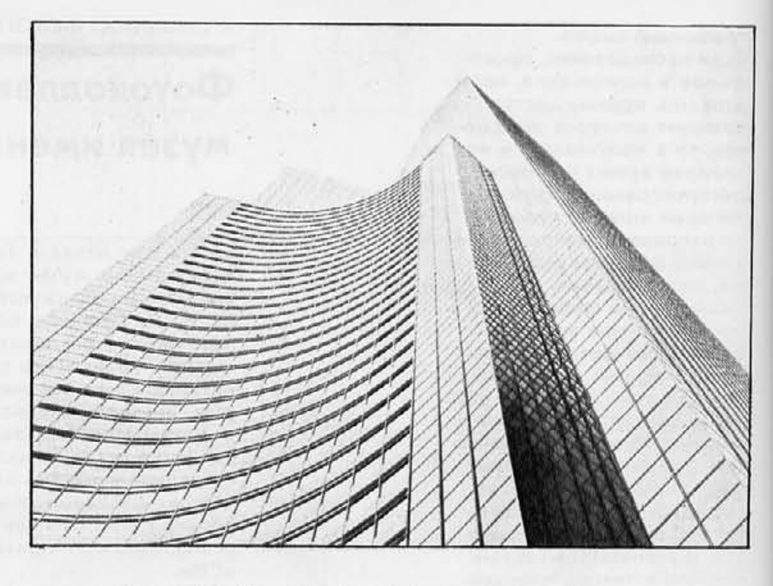
«СФ»: — И последний вопрос, Виктор Александрович. Что значит фотография для вас, художественного критика, научного работника, заведующего в музее сектором искусства XIX и XX веков стран Европы и Америки?

В. М.: — Для меня сегодня особенно актуально сопряжение фотографии с другими видами искусства. Меня интересуют общие проблемы современной художественной культуры, которые, по-моему мнению, обладают тотальным характером как для художников, так и для фотографов: и те, и другие в своем творчестве отражают комплекс современных идей. Мои стремления совпадают с их настроениями, поэтому и веду эту работу в музее, поэтому организую совместные выставки произведений молодых талантливых художников и фотографов. Самые ближайшие из таких выставок — в Центральном выставочном зале Вены, в «Нью мюзеум» на Бродвее в Нью-Йорке. Но выступаю здесь уже не как критик, а как менеджер.
У сегодняшних светописцев есть что показать, мы прикоснулись только к верхушке фотографического «айсберга», освоили только малую часть нового континента искусства фотографии.

«Мы можем стать друзьями!»

ФОТОДИАЛОГ ЮНИОРОВ СССР И США







Второй год путешествует по музеям, галереям искусств, школам, колледжам США выставка «Глазами детей. Фотографии школьников СССР». Американские зрители с огромным интересом воспринимают ее. Вот только несколько отзывов последнего времени: «В этих работах высвечиваются сами юные авторы и их страна, о которой они рассказывают с гордостью. Меня поразил снимок, где мальчик как бы обнимает солнце. В нем глубокий смысл...» (Скотт Карлс); «Из того, что я увидел, я узнал о симпатиях и антипатиях советских ребят, о чем они думают и о чем мечтают, что их окружает. Среди них много фотографов с необыкновенным талантом и богатым воображением. Должен сказать, что я в восторге от того, что смог взглянуть на их мир!» (Джеми Грей).

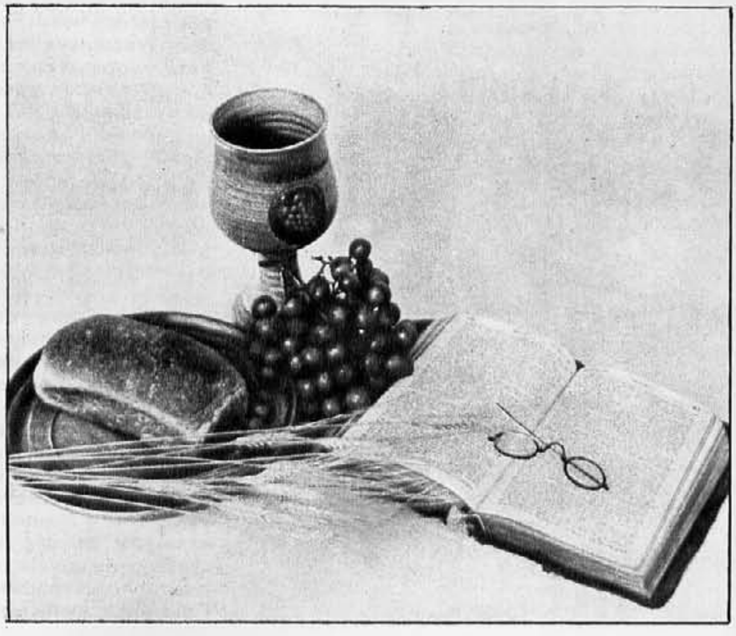
В своем «Обращении к юным американцам» советские фотоюниоры написали: «У нас много общего, и главное — одна на всех Земля» и предложили продолжить визуальный диалог. И вот совсем недавно редакция «Советского фото», организатор экспозиции «Глазами детей», получила в подарок от американского спонсора — фонда «Хранители Земли» — девяносто работ школьников США от 8 до 18 лет. В ответном обращении юные американцы пишут: «Искусство говорит на общечеловеческом языке, понятном всем. Ваши и наши фотографии говорят о надежде на взаимопонимание и на то, что все мы — юные из США и юные из СССР — можем стать друзьями!»

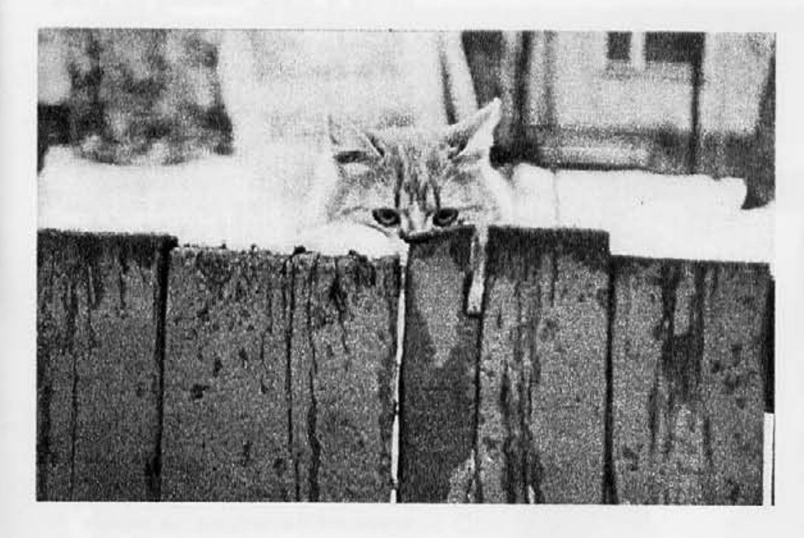
Часть присланных в редакцию фотографий вместе с работами советских фотоюниоров в феврале-марте этого года демонстрировались в Сиэтлском Центре искусств Тихоокеанского региона на выставке «Discovering Our World» («Открывая наш мир»). Цель совместной выставки работ юных фотографов США и СССР, подобной которой никогда не было, по словам ее организаторов,— «способствовать дальнейшему развитию взаимопонимания между США и СССР с помощью фотографии как средства информации, чтобы преодолеть культурные, социальные, языковые различия. Это эффективнейший путь к достижению мира».

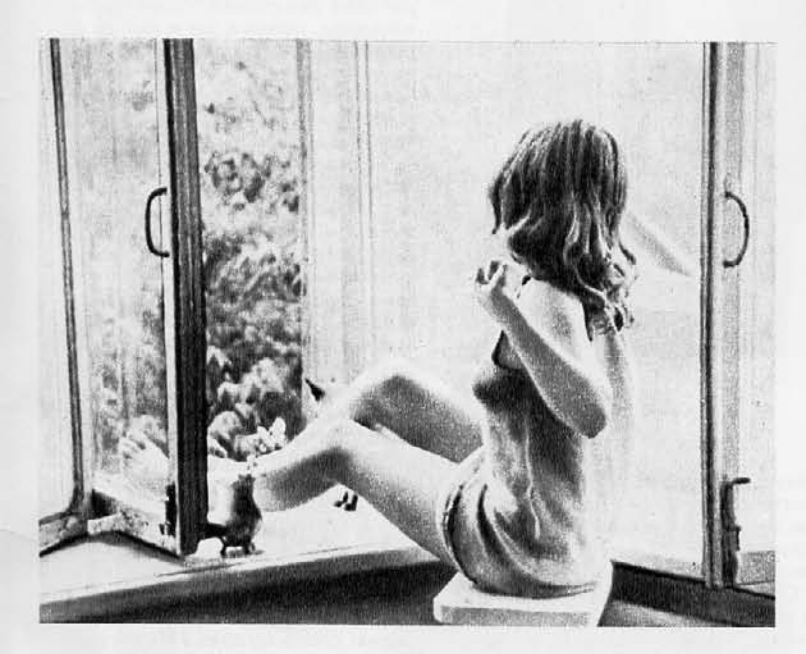
Дубликат выставки «Открывая наш мир» еще раз демонстрировался также в Сиэтле на Международном детском фестивале. В 1990 году выставку увидят здесь участники и гости Игр Доброй Воли.

Снимки американских ребят будут показаны во многих городах нашей страны. Вместе с работами советских фотоюниоров они войдут в экспозицию Всесоюзной выставки, посвященной 150-летнему юбилею фотографии.

Г. ЕРГАЕВА











КАМИЛЛА КУПЕР, 18 ЛЕТ
(ТАКОМА)
МАЛЬЧИШКИ

ХЕ СОНГ ЮИ
(ПУЙАЛУП)
КОЛУМБИЙСКАЯ БАШНЯ

ЛАУРА ДЖЕРСИЛД, 16 ЛЕТ
(УИЛМИНГТОН)
В ПАРКЕ БОНСАЛ

КРЕЙГ ПИРСОН, 17 ЛЕТ
(СТИВЕНСВИЛЛ)
ХЛЕБ И ВИНО

АЛЕКСЕЙ ШАБАШОВ, 14 ЛЕТ
(ДУБНА)
В ЗАСАДЕ

ОЛЬГА КУШАКОВСКАЯ, 14 ЛЕТ
(ЧЕЛЯБИНСК)
ПРОСНУЛАСЬ

СЕРГЕЙ ЗАИКИН, 13 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
ДВИЖЕНИЕ

ИВАН КУЛИКОВ, 16 ЛЕТ
(МОСКВА)
Я И МЫ

«Малое жюри» «Уорлдпрессфото»



МЕЖДУНАРОДНОЕ ДЕТСКОЕ ЖЮРИ КОНКУРСА «УОРЛДПРЕССФОТО». ЕГО ПРЕДСЕДАТЕЛЬ — ВОЛОДЯ ГУГНЯЕВ (крайний слева)

Проходящий ежегодно в Голландии международный конкурс «Уорлдпрессфото» хорошо известен профессиональным фотографам прессы. Но мало кто знает, что наряду с авторитетным международным жюри здесь работает и другое — и тоже международное, составленное из детей. Оно говорит свое слово, когда конкурс уже окончен, «взрослое» жюри вынесло свой вердикт, распределило призовые места, назвало лучшую пресс-фотографию года. Казалось бы, зачем здесь еще и детское жюри? Однако его работе организаторы «Уорлдпрессфото» придают огромное значение и со всей серьезностью прислушиваются к мнению юных «коллег».

Как сказал президент «Фонда Уорлдпрессфото» Дж. Сварт, «журналистская фотография играет чрезвычайно важную роль в сегодняшнем мире. Она делает нас свидетелями, очевидцами происходящего, и нужно, чтобы дети тоже видели эти события и давали им свои оценки. Это заставляет нас стремиться к тому, чтобы сделать наш мир лучше».

Следует отметить, что в нынешнем, юбилейном для фотографии году детское жюри было не менее представительным, если иметь в виду географию, чем взрослое. В Амстердам съехались симпатичные мальчишки и девчонки из многих европейских стран — Дании, Великобритании, Франции, Испании, ФРГ, Венгрии, Голландии... И впервые — из Советского Союза. В работе детского жюри на этот раз принимал участие Володя Гугняев, ученик 8-го класса, воспитанник Красногорской детской фотостудии «Зенит», которой руководит талантливый педагог и фотограф Галина Лукьянова. Володя — лауреат многих детских фотоконкурсов, его работы в эти дни «путешествуют» по США в числе других снимков передвижной фотовыставки советских школьников «Глазами детей». Он член детского жюри конкурса «Фотоюниора». Вот почему Володя Гугняев был признан самой подходящей кандидатурой для поездки в Амстердам. Сверстники Володи, прибывшие из других стран, подбирались по иному принципу. Ряд газет и журналов, в том числе такие солидные как голландская «Де Фолькскрант», датская «Политикэн», испанская «Эль Пэ», объявили у себя конкурс: детям предлагалось ярко и убедительно описать какую-либо из особенно понравившихся им фотографий, опубликованных в прессе, иными словами, написать своеобразное сочинение. В Дании в это состязание включилось около тысячи ребят, в Голландии — более шести тысяч. Авторы самых интересных сочинений и стали членами детского жюри, хотя никто из них сам фотографией всерьез не занимался. Владимир оказался среди них единственным «профессионалом», работы которого вызвали у ребят бурный восторг.

Детское жюри заседало в редакции газеты «Де Фолькскрант». Обсуждение проходило по всем правилам — определялись баллы, шли азартные, увлеченные споры, точки зрения отстаивались путем убеждения — при этом языковый барьер вдруг словно бы исчезал...

Наблюдать за работой этого жюри было необычайно занятно и поучительно: дети гораздо мудрее, чем нам это кажется, они чище, откровеннее, эмоциональнее нас, взрослых, да и честнее, если на то пошло... Они не признают конъюнктуры, не терпят фальши и не фальшивят сами. Меня порой поражали их совсем недетские замечания, серьезность взглядов, оценок, да и выбор фотографий был подчас совершенно неожиданным.

Глядя на сосредоточенные лица, я невольно вспоминала давно известную и даже банальную истину — все мы, взрослые, родом из детства, все хорошее и дурное в нас заложено еще там. Это мы, вчерашние дети, губим природу, сжигаем, убиваем, уничтожаем, взрываем... Но мы же — протягиваем руку помощи, созидаем и строим. Перед глазами детей проходит вся многоликая и противоречивая панорама жизни, в которой уживается и хорошее, и плохое. Дети ведь не только приобщаются к фотографическому искусству, воспитываются эстетически, но и переживают свою сопричастность миру, событиям. Через фотографические образы они начинают иначе видеть и воспринимать окружающую действительность, учатся любить и творить добро, ненавидеть зло. И как верны слова мудреца Пифагора: «Воспитай детей и не надо будет наказывать взрослых!» Вот тут-то и заложен глубокий смысл, который вкладывают организаторы «Уорлдпрессфото» в это «детское мероприятие».

...Наш Володя был единодушно провозглашен своими друзьями и коллегами председателем детского жюри. И в торжественной обстановке пресс-конференции, в присутствии многочисленных журналистов и представителей голландского телевидения он объявил о почти единогласном решении детского жюри и назвал пресс-фотографию года. Ею стала работа американского фотографа Чарльза Хайреса из серии «Наводнение в Бангладеш» — глубоко трагичная и одновременно трогательная, проникновенная. Дети убеждены, что она учит добру, призывает беречь природу, животных и друг друга в этом незащищенном, хрупком мире...

В. ПАВЛОВА,
спец. корр. «СФ»
Амстердам — Москва

К 150-ЛЕТИЮ ФОТОГРАФИИ

ЖИЗНЬ В ФОТОГРАФИЯХ, ФОТОГРАФИЯ В ЖИЗНИ



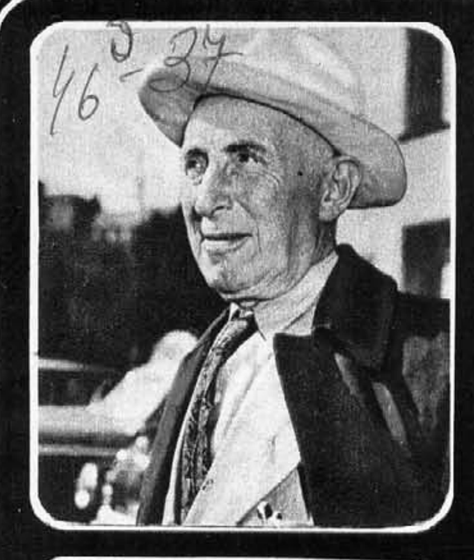
С 27 октября по 10 декабря 1989 года в Москве, в Центральном выставочном зале и в семи его филиалах, пройдет самая представительная фотоэкспозиция, когда-либо осуществленная в Советском Союзе за всю историю советской фотографии.

Будут представлены лучшие работы фотожурналистов, фотохудожников, фотолюбителей, материалы из архивных фондов, а также советская и зарубежная фототехника.

Впервые в Советском Союзе состоится аукцион старинной и современной фототехники.

В концертном зале пройдут тематические вечера, организованные редакциями ведущих советских изданий, творческими союзами, общественными организациями.

ПРИГЛАШАЕМ ЧИТАТЕЛЕЙ ЖУРНАЛА ПОСЕТИТЬ ВЫСТАВКУ









150 ЛЕТ ФОТОГРАФИИ

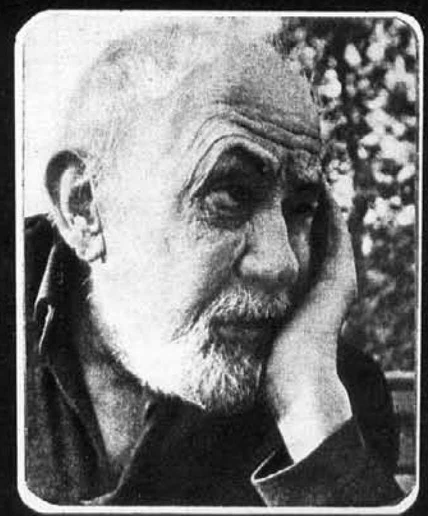














Цена 70 коп.
Индекс 70869